Lo Verosímil

Roland Barthes
Marie-Claire Boons
Olivier Burgelin
Gerard Genette
Jules Gritti
Julia Kristeva
Christian Metz
Violette Morin
Tzvetan Todorov

EDITORIAL
TIEMPO
CONTEMPORANEO

COMUNICACIONES

COMMUNICATIONS

Lo
Verosímil

Ciencias Sociales
Dirigida por Eliseo Verón
Colección Comunicaciones

Lo Verosímil

Roland Barthes
Marie-Claire Boons
Olivier Burgelin
Gérard Genette
Jules Gritti
Julia Kristeva
Christian Metz
Violette Morin
Tzvetan Todorov

Editorial Tiempo Contemporáneo

Le Vraisemblable, Communications, nº 11, 1968.
Traducción directa del francés por: Beatriz Dorriots

Tapa: Carlos Boccardo

Asesoramiento gráfico: Shlomó Waldman

1a. edición, 1970

2a. edición, 1972

© Copyright de la edición francesa:
Éditions du Seuil, 1968.

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
© de todas las ediciones en castellano by
ETC - EDITORIAL TIEMPO CONTEMPORANEO, S.R.L. 1970
Viamonte 1453, p. 10º, 66, Buenos Aires
IMPRESO EN LA ARGENTINA

Indice

Introducción 11

CHRISTIAN METZ
El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? 17

GÉRARD GENETTE
La escritura liberadora: lo verosímil en la "Jerusalén Liberada" del Tasso 31

JULIA KRISTEVA
La productividad llamada texto 63

ROLAND BARTHES
El efecto de realidad 95

VIOLETTE MORIN
De la ratería al asalto 103

JULES GRITTI
Dos artes de lo verosímil: la casuística y el correo sentimental 115

OLIVIER BURGELIN
Intercambio y deflación en el sistema cultural 145

MARIE-CLAIRE BOONS
La "huída" de lo "verdadero" en la cura psicoanalítica 169

TZVETAN TODOROV
Lo verosímil que no se podría evitar 175

Presentación

Este libro constituye el primer volumen de la colección *Comunicaciones,* que se publica bajo acuerdo exclusivo con la editorial *Du Seuil* de París. La colección reproducirá, en forma orgánica, materiales aparecidos en la revista *Communications,* que constituye una de las fuentes más importantes de la literatura que se está produciendo actualmente como expresión de esa nueva ciencia de los signos, en proceso de formación: la semiología o semiótica.

Mas allá del acuerdo general con la casa editora Du Seuil, cada autor ha dado su autorización expresa para esta publicación en español, introduciendo en muchos casos modificaciones y correcciones al texto original. Queremos expresar aquí nuestro agradecimiento a todos ellos por el interés y la celeridad con que prestaron su colaboración a este importante proyecto.

Por último, la eficiencia y cordialidad de Olivier Burgelin, Secretario de Redacción de la revista *Communications,* ha sido en el conjunto de esta tarea un factor decisivo.

E. V.

Introducción

Un día, en el siglo v a. C., en Sicilia, dos individuos discuten y se produce un accidente. Al día siguiente aparecen ante las autoridades, que deben decidir cuál de los dos es culpable. Pero, ¿cómo elegir? La disputa no se ha producido ante los ojos de los jueces, quienes no han podido observar y constatar la verdad; los sentidos son impotentes; sólo queda un medio: escuchar los relatos de los querellantes. Con este hecho, la posición de estos últimos se ve modificada: ya no se trata de establecer una verdad (lo que es imposible) sino de aproximársele, de dar la impresión de ella, y esta impresión será tanto más fuerte cuanto más hábil sea el relato. Para ganar el proceso importa menos haber obrado bien que hablar bien. Platón escribirá amargamente: «En los tribunales, en efecto, la gente no se inquieta lo más mínimo por decir la verdad, sino por persuadir, y la persuación depende de la verosimilitud.» Pero por ello mismo, el relato, el discurso, deja de ser en la conciencia de los que hablan un sumiso reflejo de las cosas, para adquirir un valor independiente. Las palabras no son pues, simplemente, los nombres transparentes de las cosas, sino que constituyen una entidad autónoma, regida por sus propias leyes y que se puede juzgar por sí misma. Su importancia supera la de las cosas que se suponía que reflejaban.

Ese día asistió al nacimiento simultáneo de la conciencia del lenguaje, de una ciencia que formula las leyes del lenguaje —la retórica—, y de un concepto: lo verosímil, que viene a llenar el vacío abierto entre esas leyes y lo que se creía que era la propiedad constitutiva del lenguaje: su referencia a lo real. El descubrimiento del lenguaje dará pronto sus primeros frutos: la teoría retórica, la filosofía del lenguaje de los sofistas. Pero más tarde se intentará, por el contrario, olvidar el lenguaje y actuar como si las palabras no fueran, una vez más, sino los nombres dóciles de las cosas; y hoy se empieza apenas a entrever el fin del período antiverbal de la historia de la humanidad. Durante veinticinco siglos se intentará hacer creer que lo real es una razón suficiente de la palabra; durante veinticinco siglos, será necesario reconquistar sin cesar el derecho a percibir la palabra. La literatura a que, no obstante, simboliza la autonomía del discurso, no bastó para vencer la idea de que las palabras reflejan a las cosas. El rasgo fundamental de toda nuestra civilización sigue siendo esta

concepción del lenguaje-sombra, con formas quizá cambiantes, pero que no por ello son menos las consecuencias directas de los objetos que reflejan.

La finalidad del presente volumen de *Communications/Comunicaciones* está determinada por esta situación. Nos proponemos aquí mostrar que los discursos no están regidos por una correspondencia con su referente, sino por sus propias leyes, y denunciar la fraseología que, dentro de esos discursos, quiere hacernos creer lo contrario. Se trata de sacar al lenguaje de su transparencia ilusoria, de aprender a percibirlo y de estudiar al mismo tiempo las técnicas de que sirve, como el hombre invisible de Wells al beber su poción química, para no existir más a nuestros ojos. Dicho de otro modo nuestro objeto es lo *verosímil.*

El concepto de lo verosímil ya no está de moda. No se lo encuentra en la literatura científica «seria»; en cambio, continúa haciendo estragos en los comentarios de segundo orden, en las ediciones escolares de los clásicos, en la práctica pedagógica. He aquí un ejemplo de este uso, extraído de un comentario del *Mariage de Figaro* (*Las bodas de Fígaro*) (Les petits classiques Bordas, 1965): «*El movimiento hace olvidar lo inverosímil.* El Conde, al final del segundo acto, había enviado a Bazile y a Gripe-Soleil al pueblo por dos motivos precisos: prevenir a los jueces; hallar al «paisano del billete». (...) Casi no es verosímil que el Conde, perfectamente al corriente ahora de la presencia de Chérubin por la mañana en el cuarto de la Condesa, no pida ninguna explicación a Bazile sobre su mentira y no trate de confrontarlo con Fígaro cuya actitud acaba de aparecérsele cada vez más equívoca. Sabemos, y esto se confirmará en el quinto acto, que su expectativa ante la cita con Suzanne no es suficiente para perturbarlo a tal punto cuando la Condesa está en juego. Beaumarchais era consciente de esta inverosimilitud (la anotó en sus manuscritos), pero pensaba con razón que en el teatro ningún espectador la descubriría.» O aún: «Beaumarchais mismo confesaba de buen grado a su amigo Gudin de la Brenellerie 'que había poca verosimilitud en los equívocos de las escenas nocturnas'. Pero, agregaba: 'Los espectadores se prestan con gusto a esta suerte de ilusión cuando de ella nace un embrollo divertido'». El término «verosímil» está aquí empleado en su sentido más ingenuo de «conforme a la realidad». Se declara aquí que ciertas acciones, ciertas actitudes, son inverosímiles, pues parecen no poder producirse en la realidad. Corax, primer teórico de lo verosímil, ya había ido más lejos: lo verosímil no era para él una relación con lo real (como lo es lo verdadero), sino con lo que la mayoría de la gente cree que es lo real, dicho de otro modo, con la opinión pública. Es necesario, pues, que el discurso esté en conformidad con otro discurso (anónimo, no personal), y no con su referente. Pero si se lee mejor el comentario anterior, se verá que Beaumarchais había ido más lejos aún: explica el estado del

texto no por una referencia a la opinión común, sino a las reglas particulares del género que cultiva («en el teatro ningún espectador lo descubriría», «los espectadores se prestan con gusto a esta clase de ilusión», etc.). En el primer caso, no se trataba de opinión pública, sino simplemente de un género literario que no es el de Beaumarchais.

Así surgen varios sentidos del término *verosímil* y es muy necesario distinguirlos pues la polisemia de la palabra es preciosa y no la abandonaremos. Sólo dejaremos de lado el primer sentido ingenuo, aquél según el cual se trata de una relación con la realidad. El segundo sentido es el de Platón y Aristóteles: lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública. En los clásicos franceses se encuentra ya un tercer sentido: la comedia tiene su propio verosímil, diferente del de la tragedia; hay tantos verosímiles como géneros y las dos nociones tienden a confundirse (la aparición de este sentido del término es un paso importante en el descubrimiento del lenguaje: se pasa aquí del nivel de lo dicho al nivel del decir). Por último, actualmente se hace predominante otro empleo: se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad.

Tomemos aún un ejemplo de estos diferentes sentidos (y diferentes niveles) de lo verosímil. Lo encontramos en uno de los libros más contrarios a la fraseología realista: *Jacques le Fataliste*. En todo momento del relato, Diderot es consciente de los múltiples posibles que se abren ante él: el relato no está determinado de antemano, todos los caminos son (en términos absolutos) buenos. A esta censura que va a obligar al autor a elegir uno solo de ellos la llamamos: lo verosímil. «...vieron a un grupo de hombres armados de pértigas y horquillas, que venía hacia ellos a todo correr. Vais a creer que era la gente de la posada, sus criados y los bandidos de que hablamos (...) Vais a creer que este pequeño ejército caerá sobre Jacques y su amo, que habrá una acción sangrienta, bastonazos y tiros, y que sólo dependería de mí que eso no sucediera; pero adiós a la verdad de la historia, adiós al relato de los amores de Jacques (...) Es bien evidente que no hago una novela, puesto que desdeño lo que un novelista no dejaría de utilizar. Aquel que tomara lo que escribo por la verdad estaría quizá menos en el error que el que lo tomara por una fábula.»

En este breve extracto, se hace alusión a las principales propiedades de lo verosímil. La libertad del relato es restringida por las exigencias internas del libro mismo («la verdad de la historia», «el relato de los amores de Jacques»); dicho de otro modo, por su pertenencia a un cierto modelo de escritura, a un género; si la

obra perteneciera a otro género, las exigencias habrían sido diferentes («no hago una novela», «un novelista no dejaría de utilizar»). Al mismo tiempo, mientras declara abiertamente que el relato obedece a su propia economía, a su propia función, Diderot siente la necesidad de agregar: lo que escribo es la verdad; si elijo tal desarrollo más bien que tal otro, es porque los acontecimientos que relato se han desarrollado así. Debe disfrazar la libertad de necesidad, la relación con la escritura de relación con lo real, mediante una frase que se ha vuelto tanto más ambigua (pero también más convincente) por la declaración anterior. Esos son los dos niveles esenciales de lo verosímil: lo verosímil como ley discursiva, absoluta e inevitable; y lo verosímil como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente. La distribución de los textos en este número sigue esta articulación del problema. Un primer grupo de estudios (Metz, Genot, Kristeva) plantea el problema general, da una teoría de conjunto y estudia, en particular, lo verosímil como «sistema de justificaciones» (Genot), como un «arsenal sospechoso de procedimientos y de 'trucos' que querrían hacer natural al discurso» (Metz) en medios donde la existencia de los géneros no es discutida: textos literarios o films. Un segundo grupo de artículos permite descubrir géneros y leyes textuales allí donde se ignora su existencia. Así Roland Barthes interroga al «detalle inútil» que pretende permanecer exterior a la estructura del relato, como un fragmento auténtico de lo real; Violette Morin demuestra la existencia de géneros y de subgéneros en los relatos de robos que aparecen en los periódicos; Jules Gritti emplea el mismo procedimiento a propósito de la casuística, ciencia teológica de la Edad Media, y del correo sentimental, práctica periodística de nuestros días. Al mismo tiempo, estos estudios (al igual que el de Genette) son contribuciones a la teoría del relato; corrigen y completan la imagen que uno podía forjarse a partir de análisis precedentes (cf. el volumen de *Communications*, sobre el análisis estructural del relato). Para no citar sino un ejemplo, la distinción hecha por Gritti entre alternativa consecuente y alternativa evaluadora hace posible el análisis estructural de ciertos relatos «morales» del siglo XIX, como *Ana Karenina*, que parecen proceder directamente del caso de conciencia y de la «alternativa evaluadora».

Por último, un tercer grupo de textos (Burgelin, Marie-Claire Boons, Todorov) ofrece enfoques más generales sobre lo verosímil; no se intenta aquí describir desde adentro, de demostrar el mecanismo, sino de tomarlo como una unidad simple para ponerlo en relación con otras unidades del mismo orden.[1]

---

1. La relación de lo verosímil con el tiempo ha sido discutida en el capítulo «Poética» del trabajo colectivo *Qu'est-ce que le structuralisme?* *¿Qué es el estructuralismo?*), Ed. Du Seuil, 1968.

Plantear así el problema de lo verosímil exige la participación activa del lector. Tratamos aquí, en cierto modo, acerca de nuestro propio método; y cada uno de los textos que le son dedicados representa al mismo tiempo una muestra (aun cuando al estudiar el relato no se escribían relatos). El lector extraerá su información sobre lo verosímil no solo de lo que se le dice, sino también de lo que no se le dice: de la manera misma en que están hechos estos estudios, de su propia verosimilitud. Esta lectura deberá ser tanto más activa cuanto que los textos que siguen seducen por su verdad: lo propio de todo pensamiento nuevo es liberarse tanto como sea posible de lo verosímil; se podría incluso invertir esta ecuación y decir: se consideran nuevos y verdaderos los discursos cuyas leyes de verosimilitud no han sido aún percibidas. Al describir lo verosímil, que es una ley de nuestra sociedad, no hemos dejado de participar en la vida de esta sociedad y los únicos aspectos de lo verosímil que no percibimos son, sin duda, los nuestros (sino, nosotros seríamos otros). Al lector corresponde, pues, la responsabilidad de no caer víctima de esta ilusión.

T. T.

El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?*

Christian Metz

En cine, muy a menudo, es el *decir* quien decide soberanamente lo *dicho*. No en el sentido muy general e inevitable en que siempre y donde quiera es él quien decide, sino —en este arte ligado más que cualquier otro a la industria y a los vaivenes del público— de modo más cruel, más nocivo: una convención tácita y generalizada pretende que la elección del film como medio de expresión, como forma del decir, limite por sí misma desde un principio el campo de lo decible, imponiendo así la adopción preferencial de ciertos temas; hay, en toda la fuerza de la expresión, *temas de films* (en tanto no existen «temas de libros» en un sentido similar), y algunos *contenidos*, en detrimento de otros, son considerados «cinematográficos». Un implícito correlato pesimista sugiere que el cine no puede decirlo todo: se piensa así a menudo en los films como si aún fueran —en todos los sentidos del término— mudos.

El mérito principal de las distintas corrientes del «nuevo cine» que han aparecido desde hace algunos años es quizás el haber emprendido la tarea de invertir los términos de este problema-prisión: hoy, en los films que tienen vida, lo dicho se pone a menudo a gobernar el decir; el cineasta «nuevo» no busca un tema de film: tiene cosas que decir y las dice con el film. A veces las dice también, al mismo tiempo, a través de un libro o un escrito; y entonces su film mismo es un libro, a menos que sea el libro de un amigo íntimo —o el libro íntimamente amado de un amigo desconocido— el que se torne film. Pues para el arte de la pantalla, escapar un poco más a las presiones de lo expresable fílmicamente, es también escapar un poco más al aislamiento relativo y demasiado tiempo mantenido de lo que se llama «cultura cinematográfica». La loca esperanza de que el cine podría decirlo todo (esperanza que inspiraba a Alexandre Astruc la humorada, o la apuesta, de filmar el *Discurso del Método*), aun cuando está muy lejos de su realización —muy lejos incluso de un grado de realización más modesto que el que apuntaba la saludable pro-

* Este artículo se reproduce con la amable autorización del Festival de Pésaro; fue presentado a la Mesa Redonda sobre *Ideología y lenguaje en el film*, organizada en el marco del Tercer Festival del Nuevo Cine (Pésaro, Italia, mayo-junio 1967).

vocación de Astruc—, comienza no obstante a hacerse *sensible* en los acentos más nuevos, más verdaderos y más diversos que, después de los grandes films del pasado, dejan oir aquí y allá los mejores films recientes.

El film y sus tres censuras

Este comienzo de liberación se juega a dos niveles, el primero directamente político y económico, el segundo propiamente *ideológico* y por esto ético.
La mutilación de los contenidos de los films es frecuentemente obra pura y simple de la censura política, o aun de la censura de las «indecencias», en una palabra, de la *censura propiamente dicha.* Pero más a menudo todavía es obra de la censura comercial: autocensura de la producción en nombre de las exigencias de la rentabilidad, verdadera *censura económica* por consiguiente. Esta tiene de común con la primera el ser una *censura a cargo de las instituciones* y la noción de «censura institucional» les cabría adecuadamente a ambas (si la segunda es una autocensura, es simplemente porque la institución censuradora y la institución censurada se confunden provisoriamente aquí: ver el Código Hayes, por ejemplo). Es sabido que la censura institucional es más dura para el film que para el libro, el cuadro o el fragmento musical, de modo tal que los problemas de contenido, en el cine, están ligados a *permisos exteriores* de manera mucho más directa que en las otras artes.
En cuanto a la tercera censura, la censura ideológica o moral (es decir, inmoral), ya no procede de instituciones, sino de la interiorización abusiva de las instituciones en ciertos cineastas que no tratan más (o no han tratado jamás) de escapar de una vez por todas, al círculo estrecho de lo decible recomendado a la pantalla.
Por el nivel exacto en que intervienen a lo largo del proceso que lleva de la idea al film, estas tres censuras se ordenan en un escalonamiento natural y muy eficazmente restrictivo: la censura propiamente dicha mutila la difusión, la censura económica mutila la producción, la censura ideológica mutila la invención.
Si se constata muy a menudo un hiato tan sensible entre los contenidos de los films efectivamente rodados y el conjunto de lo que el cine podría decir —y si es verdad que el espectador moderno es, en más de una oportunidad, un hombre que gusta mucho del cine y raramente de los films—, son las dos censuras institucionales las que cargan frecuentemente con la responsabilidad del hecho. Desde este punto de vista, la eclosión de los «cines nuevos» como el de Polonia, Checoslovaquia, Brasil, España, Alemania Occidental, etc., representan victorias, obtenidas allá contra las secuelas del stalinismo y aquí contra las presiones de la reacción. En cuanto al esfuerzo común a los «jóvenes cineastas»

de todos los países para *modificar la profesión* —equipos reducidos, presupuestos pequeños, apoyo de los amigos, técnicas de «16 mm.», circuitos paralelos de difusión, financiación en cooperativas o por suscripción, etc.—, estos constituyen, en la medida en que triunfan, una victoria contra la censura económica.
Resta el aspecto propiamente ideológico del problema, que está ligado al aspecto político y económico como causa y consecuencia: los primeros éxitos de las nuevas escuelas empiezan a sanear sensiblemente el clima ideológico del cine en general y, a la inversa, las luchas que han permitido el logro de estos primeros éxitos ni siquiera hubieran sido emprendidas de no haber estado precedidas, en el espíritu de los que las libran, por el proyecto o la imagen de lo que podría ser un cine más *emancipado*.
El problema de la ideología de los films presenta, no obstante, un cierto grado de autonomía; aunque causa y consecuencia de las formas que la *institución cinematográfica* reviste, la ideología de los films no es esta institución misma, ni su reflejo directo y mecánico. Algunos films de antigua data, realizados mucho antes de los primeros «puntos» que se han marcado actualmente en la liberación de la profesión, tenían un acento profundamente moderno y forman parte auténticamente del cine «nuevo». Por otra parte y sobre todo, no es raro que la censura ideológica, por sí sola, consiga ampliamente hacer desaparecer de las pantallas muchos temas y *muchas formas de tratar esos temas*, que las censuras institucionales no habrían reprimido en absoluto: si la historia del cine no ofrece hasta 1965 un solo personaje de un alemán del cuarenta y cinco que dé la misma impresión de verdad que el hijo del viejo arquitecto en *Nicht Versöhnt* de Jean-Marie Straub, no era por efecto de ninguna censura institucional, sino de una más insidiosa *restricción de los posibles fílmicos* que no es sino la faz cinematográfica de lo *Verosímil*, concepto que ahora debemos examinar de más cerca.

Lo Verosímil (primera aproximación)

Sabemos que para Aristóteles lo Verosímil (*tó eikós*) se definía como el conjunto de lo que es posible a los ojos de los que saben (entendiendo que este último «posible» se identifica con lo posible verdadero, lo *posible real*). Las *artes representativas* —y el cine es una de ellas ya que, «realista» o «fantasioso», es siempre figurativo y casi siempre de ficción— no representan todo lo posible, todos los posibles, sino sólo los posibles verosímiles. La tradición post-aristotélica —ver, por ejemplo, las nociones de «verosimilitud», «conformidad» y «conveniencia» en los clásicos franceses del siglo XVII— ha retomado esta idea enriqueciéndola con una segunda clase de Verosimilitud, no muy diferente de la primera y

tampoco totalmente ausente como es de esperar, del pensamiento del filósofo griego: es verosímil lo que es conforme a las leyes de un *género* establecido. En un caso como en el otro (= opinión común, reglas del género) es en relación con *discursos* y con discursos *ya pronunciados* que se define lo Verosímil, que aparece así como un *efecto de corpus*: las leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género, es decir, de una serie de discursos (a menos que hayan sido explícitamente formuladas en un discurso especial: arte poética u otro similar); y la opinión común no es sino un discurso disperso puesto que en último análisis no está constituída sino por lo que dice la gente. Así pues lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción *cultural* y *arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: sólo «pasarán» entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores.
Para los clásicos franceses del siglo XVII era verosímil (= opinión común de los espectadores de la Corte y de París, o su secreto deseo, porque con lo Verosímil nunca se está muy lejos de lo Deseable, ni con lo Convenido de lo Conveniente), que Pirro haya sido un príncipe educado y galante y no el rudo jefe guerrero que en efecto debe de haber sido; verosímil también (= leyes del género «cómico») que un personaje de comedia esté dotado de un vicio único y oficial —la avaricia, la cursilería...— y que todas las grotescas desventuras en las que no dejaba de caer sean la consecuencia directa de ese vicio y mantengan con él las relaciones claras y fáciles de una esencia inmutable con sus predicados manifiestos.

Lo verosímil cinematográfico

Hubo durante largo tiempo —y hay aún hoy, pero un poco menos, y ese poco ya es mucho— un *Verosímil cinematográfico*. El cine tuvo sus géneros, que no se mezclaban: el western, el film policial, la oportunista «comedia dramática» a la francesa, etc. Cada género tenía su campo de lo decible propio y los otros posibles eran allí imposibles. El Western, es sabido, esperó cincuenta años antes de decir cosas tan poco subversivas como la fatiga, el desaliento o el envejecimiento: durante medio siglo, el héroe joven, invencible y dispuesto fue el único tipo de hombre verosímil en un western (en calidad de protagonista, al menos); también era el único admitido por la leyenda del Oeste, que desempeñaba aquí el papel de discurso anterior. ¿En la primera secuencia de *El hombre que mató a Liberty Valance* de John Ford, el periodista, al romper las hojas en las que su ayudante había consignado el relato verídico del senador envejecido, acaso no le dice: «En el Oeste, cuando la leyenda es más hermosa que la verdad, nosotros imprimimos la leyenda»?

Pero hay más. El cine en su conjunto ha funcionado —demasiado a menudo sigue haciéndolo— como un vasto género, como una provincia-de-cultura inmensa (aunque provincia al fin), con su lista de contenidos específicos autorizados, su catálogo de *temas y de tonos filmables*. Gilbert Cohen-Seat observaba en 1959 [1] que el contenido de los films podía ser clasificado en cuatro grandes rubros: lo *maravilloso* (que desarraiga brutalmente y por lo tanto agradablemente); lo *familiar* (que se nutre de menudas historia-s cotidianas registradas con humor, pero, como lo hacía notar el autor, «fuera de la esfera de los problemas delicados, lejos de los puntos sensibles»); lo *heroico* (que aplaca en el espectador una generosidad sin empleo en la vida corriente), y por último lo *dramático* que apunta certeramente a las crispaciones afectivas del espectador medio, pero tratándolas demagógicamente como las trataría este mismo, y sin colocarlas bajo una luz más vasta en que el público, aun si en un primer momento no las hubiera reconocido, en seguida habría encontrado la posibilidad de resolverlas o de superarlas: así cada film para modistillas encierra un poco más a la modistilla en una problemática de modistilla, inútilmente trágica y arbitrariamente enclaustrante: ¿qué hay que hacer si un joven galante que le gusta a usted mucho, la invita una noche a salir con él, pero en condiciones tales que sus intenciones no le parecen «desinteresadas», etc....? (Lo que el film rosa no dirá jamás, porque sería contravenir tanto la opinión común de las modistillas como las leyes del film para modistillas, es por ejemplo —entre otros diez *desplazamientos* posibles de un pseudo-problema insoluble y, *por lo tanto, verosímil para lo «dramático»*— que las intenciones «interesadas» del joven galante, en la medida en que testimonian al menos la realidad de un deseo, es decir, algo totalmente distinto de la indiferencia, no son «interesadas» sino en un cierto sentido: pero relativizar este sentido sería desdramatizar y por ende salir de lo Verosímil propio del género: así lo Verosímil acrecienta un poco más las alienaciones de cada uno).

Volvamos a los cuatro tipos de contenidos fílmicos distinguidos por Gilbert Cohen-Seat; si lo propio de los films más ricos y más nuevos (aunque hayan sido rodados en 1920) es precisamente el pasar entre las mallas de esta temible división cuatripartita —¿o habrá que hablar de «división» en sentido militar?— de lo decible cinematográfico, cómo negar que este juego de rubros (o alguna otra clasificación del mismo tipo, más perfeccionada si fuera necesario, pero que no presentaría mayor dificultad para ser establecida) da cuenta aproximadamente del grueso de la producción corriente, es decir, de los nueve décimos de los films.

En 1946, en el primer número de la revista *Les Temps Modernes* [2]

---

1. *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, París, P. U. F. 1959, 2 volúmenes. Pasaje citado: pp. 35-37 del volumen II (en el capítulo «Le contenu des films», pp. 35-43 del volumen II).
2. Esta misma idea ha sido retomada por Roger Leenhardt en una con-

Roger Leenhardt constataba que el cine tradicional, fuera de sus invenciones de estética formal y ateniéndonos al plano del «contenido» propiamente dicho, sólo había aportado en cincuenta años algunas pocas cosas: los grandes paisajes simples, desierto, nieve, mar, etc.... (pero no paisajes sutiles o complejos como por ejemplo la campiña de Aix-en-Provence); la gran ciudad, la muchedumbre, la máquina; el niño, el animal; los grandes sentimientos elementales, terror, violencia, amor sublime, etcétera (pero no sentimientos de otro tipo, como por ejemplo los que son corrientes efectivamente en nuestras sociedades tardías). El cine tradicional, concluía el autor, nos ha *enseñado* pocas cosas, a no ser el cine mismo como forma nueva de expresión. Esta clasificación, como vemos, es muy diferente de la Gilbert Cohen-Seat; ambos coinciden, no obstante, en comprobar la existencia de una restricción de lo *dicho*, específicamente ligada a la adopción del film como formas del *decir*, o sea en el fondo la existencia de ese Verosímil cinematográfico al que sólo escapan efectivamente algunos films singulares de ayer y de hoy y, como reivindicación parcialmente lograda, el conjunto de los esfuerzos de las diversas escuelas del «nuevo cine».

Así, detrás de la censura institucional de los films, alrededor de ella, junto a ella —*debajo* de ella, pero desbordándola— la censura que se ejerce a través de lo Verosímil funciona como una segunda barrera, como un filtro invisible pero generalmente más eficaz que las censuras declaradas: ella recae sobre *todos* los temas, en tanto que la censura institucional se concentra en ciertos puntos: políticos o de «costumbres»; ésta apunta —y aquí reside lo más grave— no exactamente a los temas, sino a la forma de tratarlos, es decir, *al contenido mismo de los films*: el tema no es el contenido, no es sino una primera caracterización, muy general, de ese contenido.

En términos estructurales tomados del lingüista Louis Hjelmslev, diremos que las censuras institucionales apuntan en el cine a la *substancia del contenido*, ya sea a los temas que no corresponden sino a una clasificación (brutal y vaga a la vez, aunque auténtica en su nivel) de las principales «cosas» de las que pueden hablar los films: el film «políticamente audaz» o el film «atrevido» son censurados, el film «de amor» o el film «histórico» no lo son, etc...., en tanto que la censura de lo Verosímil apunta a la *forma del contenido*, es decir, al modo en que el film habla de lo que habla (y no aquello mismo de lo que habla), ya sea en definitiva *lo que dice*, o la verdadera faz de su contenido: es por esto, sin duda, que la restricción de lo Verosímil alcanza virtualmente a todos los films, más allá de sus temas. ¿Hjelmslev, en su

---

ferencia pronunciada el 2 de septiembre de 1957 en Aix-en-Provence, durante el IX Congreso de las Sociedades de Filosofía de lengua francesa. La conferencia lleva como título «Ambiguïté du cinéma» (Ambigüedad del cine) y ha sido publicada en los *Cahiers du Cinéma*, nº 100, octubre de 1959, pp. 27-38. Pasaje citado: pp. 33-34.

conferencia de 1953 en Copenhague.[3] no decía acaso (a propósito del lenguaje de las palabras) que lo que se llama la ideología proviene en gran parte de la forma del contenido? Así, las censuras institucionales nunca han prohibido representar en la pantalla un personaje de adolescente (nivel del «tema» = substancia del contenido): si hemos tenido que esperar obras relativamente tardías en la historia del cine, y además muy raras, como *Dernières Vacances* (Roger Leenhardt), *Masculin-Féminin* (Jean-Luc Godard), *L'As de pique* (Milos Forman) o *Le Pere Noël a les yeux bleus* (Jean Eustache) para encontrar, en los films, adolescentes que por el detalle de lo que se mostraba de ellos (= nivel llamado de «fondo» = contenido verdadero = forma del contenido), aparecían por fin como *posibles* —cosa que expresamos diciendo que son «verdaderos»—, es porque la pantalla, durante mucho tiempo, permaneció herméticamente acaparada por una tradición del *adolescente fílmico Verosímil*, tradición ella misma dividida en siete u ocho grandes tipos de adolescentes admitidos. (Por orden aproximado de aparición histórica vemos al punto dibujarse algunos: 1. el galán heroico superafectivo del cine mudo; 2. el joven respetuoso y correcto de los films rosas; 3. el granuja burlón que hace reir; 4. el descentrado de buen fondo de *Los Tramposos*; 5. el horrible «beatnick», etc.)

Contenido y expresión. Forma y substancia

Oponer en el film la «forma» al «fondo» —o la «forma» al «contenido»— no permite analizar ni el film ni la forma ni el fondo. Habrá que decidirse ciertamente a admitir que, si los medios de *expresión* del cineasta tienen a la vez sus propias cualidades *substanciales* (así la imagen no es el sonido, y el sonido no lingüístico no es la palabra) y su propia organización formal (movimientos de cámara, cortes, ajustes, relación, imagen-palabra, empleo de la voz, etc.)—, el *contenido* de los films, por su lado, también tiene sus propiedades substanciales (una cosa es hablar de amor y otra hablar de guerra)[4] y su organización formal (una cosa es hablar

3. Se trata del discurso pronunciado por Louis Hjelmslev en la fiesta aniversario de la Universidad de Copenhague, el 26 de noviembre de 1953. Se titula «The content form og language as a social factor» (La forma del contenido del lenguaje como factor social) y está reproducido en los *Essais Linguistiques* del autor (Copenhague, 1959, ed. Nordisk Sprog og Kulturforlag; constituye el volumen XII de los *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*, pp. 85-95. Pasaje citado (sobre la noción de ideología): p. 93.

4. Por cierto que dar el «amor» y la «guerra» como dos temas distintos implica ya una organización rudimentaria y, por lo tanto, un comienzo de forma del contenido. Pero esto es otro asunto: al considerar las relaciones de la forma y de la substancia en su más amplia extensión, se descubre forzosamente que una remite a la otra al infinito y que todo depende del *nivel de análisis* en el que uno se ubique. Así, distinciones como «film

de amor como en *Sisí* y otra es hablar de amor como en *Senso*). La forma nunca se opone al «fondo» («fondo», por otra parte, no quiere decir nada), a no ser la retórica escolar de los Liceos y Colegios; la forma se ha opuesto siempre a la substancia o a la materia. En cuanto al contenido no es a la forma a lo que se opone (puesto que él mismo tiene una, so pena de ser ininteligible), sino evidentemente al continente, es decir a la expresión—, oposición puramente metodológica (como la precedente) que no implica separabilidad real y que en definitiva simplemente constata que todo objeto de lenguaje —y también el film— tiene una faz manifiesta y una faz a manifestar: esta distinción, o la del significante y el significado, sirve para diferenciar lo que siempre se ve, de lo que siempre hay que buscar.
Es por estas razones que los primeros éxitos logrados por el cine moderno contra las censuras institucionales y que ya son un bien en sí, abren perspectivas más allá de sí mismos y permiten esperar que no sólo los temas de los films, sino la realidad de su contenido (forma del contenido) serán progresivamente más libres, más diversos, más adultos.

Los posibles de lo real y los posibles del discurso

Lo Verosímil, decíamos, es *cultural y arbitrario*: entendemos por esto que la línea divisoria entre los posibles que excluye y los que retiene (y a los que hasta concede una verdadera *promoción social*), varía considerablemente según los países, épocas, artes y géneros. Así, el gangster del cine verosímil lleva en América un *trench-coat mastic* y un chambergo, mientras en Francia (fuera

---

de amor», «film de guerra», etc., procederían auténticamente de la forma del contenido para quien estudiara, por ejemplo, la distribución temática de los films realizados en tal país durante tal período. Pero para quien analiza un film dado cuyo tema es conocido de antemano, ese tema funciona como una napa inicialmente amorfa de substancia del contenido que recibirá una forma (= forma del contenido) en virtud del tratamiento propio de un cineasta cuyo «film de guerra» sea diferente de otros films de guerra. Este tratamiento a su vez (si convenimos en llamar así a la sucesión de las principales «secuencias bélicas» en un film en estudio) procurará instancias substanciales a quien analice cada una de estas secuencias para examinar de más cerca la forma interna, etc....
Pero el nivel en el que nos colocamos aquí es el del *film*, y no el del *grupo de films* (= producción de un país, producción de un cineasta, producción de un período, etc....) ni tampoco el de la *parte del film* (= episodio, secuencia, plano, etc....). Es allí donde el tema funciona como substancia del contenido y el tratamiento (= contenido verdadero) como forma del contenido.
En términos más generales, se observará que la distinción entre la forma y la substancia, como todas las nociones de alguna profundidad, tiene como particularidad el ser a la vez relativa y absoluta: relativa *entre* la diversidad de casos a los que se aplica, absoluta *en* cada uno de ellos y, por ende, en cierto modo, absoluta ella misma.

de los casos de imitación del cine americano suele tener los rasgos de un Robert Dalban, un atuendo más descuidado, el pelo como cepillo y un fuerte acento arrabalero. (De la misma manera, la mujer verosímil de la literatura francesa era alegre y saludable en el siglo XVIII y casta y lánguida en 1930.)
Pero estas variaciones afectan al contenido de los verosímiles, no al status de lo Verosímil: éste reside en la existencia misma de una línea de demarcación, en el acto mismo de restricción de los posibles. Siempre y en todas partes, la obra hundida en lo Verosímil puro es la obra cerrada, que no enriquece con ningún posible suplementario el «corpus» formado por las obras anteriores de la misma civilización y del mismo género: lo Verosímil es la reiteración del discurso. Siempre y en todas partes, la obra parcialmente liberada de lo Verosímil es la obra abierta, aquella que, en tal o cual parte, actualiza o reactualiza uno de esos posibles que están en la vida (si se trata de una obra «realista») o en la imaginación de los hombres (si se trata de una obra «fantástica» o «no realista»), pero que su previa exclusión de las obras anteriores, en virtud de lo Verosímil, había logrado hacer olvidar. Pues nunca es directamente por la observación de la vida real (obras realistas), ni directamente por la exploración de la imaginación real (obras no realistas) que se decide, en el acto creador, el contenido de las obras, sino siempre sobre todo en relación a las obras anteriores del mismo arte: incluso aquél que cree filmar la vida, o filmar sus fantasías, lo hace siempre más de lo que cree en relación con los otros films, aunque más no sea porque lo que filma no será finalmente un trozo de vida o un cúmulo de fantasías, sino un film: dado que el cineasta siempre rueda films, a menudo filma un poco los de los otros cuando cree que filma los propios. Escapar, aunque sólo fuera aquí y allá, a un requerimiento tan profundamente inscripto en la existencia misma de la cultura en forma de *campos*, exige una fuerza poco común: los libros se responden todos unos a otros, los cuadros también, y también los films.
Los posibles más «fáciles», los que la vida o el sueño *actualizan* más corrientemente, son infinitamente difíciles de traducir en el discurso de la ficción: para ello es necesario trasplantarlos, hacerlos vivir en un mundo que ya no es aquél en que eran fáciles; todo sucede como si los posibles reales, los de la vida y los del sueño, sólo pudieran ser admitidos en el discurso mucho tiempo después, y siempre uno a uno, y paso a paso, por decirlo así; como si cada uno de ellos —muy lejos de beneficiarse con alguna facilidad debida a su frecuencia en otro mundo—, debiera, al contrario, ser penosamente reconquistado desde su raíz y, antes bien que positivamente extraído del universo, contradictoriamente arrancado a su ausencia misma en los discursos anteriores. A las cosas aún no *dichas* (aun cuando fuesen corrientes fuera de la escritura) adhiere un peso inmenso que debe levantar inicialmente quien quiera decirlas primero: hay que creer que su tarea es doble y que a la dificultad siempre considerable de decir las cosas, debe agre-

gar en cierto modo la de decir su exclusión de los otros decires. El arbusto torcido que el África ofrece con facilidad y profusión, en Mónaco es una pequeña maravilla, raro producto de los cuidados constantes; de la misma manera, el estudiante «izquierdista» que encontramos todos los días en la calles del Barrio Latino, pero durante mucho tiempo excluído de lo verosímil cinematográfico y así *ausentado* de la pantalla, para reaparecer, se ha visto obligado a esperar los cuidados y el talento del autor de *La Guerre est finie* (La guerra ha terminado): se lo saludó entonces como una maravilla, como jamás visto, *por lo tanto, como verdad* (como verdad en arte), sin que los que lo aclamaron hayan dejado un solo día de cruzarse con sus símiles en la calle.
Encontrar en un film una heroína que durante un cuarto de segundo tenga un gesto verdadero o una entonación justa supone, de parte del cineasta, la coronación de una empresa de la más extrema dificultad: es algo que acontece una vez por año, provoca un impacto en el espectador sensible y cada vez hace perimir de un solo golpe cuarenta films, retroactivamente consagrados a lo Verosímil puro.

¿Verosímil relativo o Verosímil absoluto?

Lo Verosímil, y su contrario lo verdadero, sólo pueden definirse en forma relativa y absoluta *a la vez*. Un criterio absoluto no podría bastar por sí solo: no hallaremos una obra enteramente inmersa en lo Verosímil (hasta los films más convencionales se permiten a veces en algunas escenas, una escapada a otra cosa), ni una obra enteramente liberada de todos los verosímiles (se necesitaría para ello un superhombre). Es claro igualmente que la verdad de hoy puede siempre tornarse lo Verosímil de mañana: la impresión de verdad, de brusca liberación, corresponde a esos momentos privilegiados en que lo Verosímil estalla en un punto, en que un nuevo posible hace su entrada en el film: pero una vez que está allí, se vuelve a su vez un hecho de discurso y de escritura y, por ello, el germen siempre posible de un nuevo verosímil: así la nueva técnica checa del film por pequeñas anotaciones irónico-enternecidas, que de un solo golpe ha enriquecido mucho lo decible de la pantalla, se vuelve a su vez forma del decir y amenaza con no enseñarnos nada más.
Sin embargo, una definición puramente relativa de lo Verosímil —una definición relativista— también fallaría: pues cada vez que lo Verosímil fílmico cede en un punto, sobre ese punto y en ese momento se produce una suerte de acrecentamiento absoluto, irreversible, de la suma de los contenidos filmables, y porque es en gran medida así, de verdad verosimilizada en verdad verosimilizada, que el cine (arte más joven que sus hermanos, más ingenuo y al que, aunque tuviera la misma edad, le queda más por con-

quistar), poco a poco, en el curso de su historia, se ha lanzado a decir más cosas y cada día más finamente.
La «verdad» del discurso artístico no se articula directamente sobre la verdad no escrita (llamada «verdad de la vida»), sino que pasa por la mediación de comparaciones (explícitas o no) propias del campo artístico; por ende, sólo puede ser relativa, pero lo es absolutamente, pues una conquista nueva, que quizá muera en el frescor de su verdad, habrá al menos enriquecido definitivamente a lo Verosímil: puede éste renacer eternamente; cada una de sus muertes es directamente sensible como un momento absoluto de verdad.

Segunda definición de lo Verosímil

Pero hay que tener en cuenta que lo que hemos definido hasta aquí es, antes que lo Verosímil mismo, la condición de posibilidad de lo Verosímil o, si se quiere, el estadio inmediatamente anterior de lo Verosímil. En efecto, este fenómeno de restricción de los posibles en el momento de su pasaje a la escritura, en el fondo no es sino la *convención* (o la «banalidad» o la «rutina»), es decir, *lo que posibilita lo Verosímil.*
Ante el hecho de la convención (restricción arbitraria y alienante de los posibles), las culturas sólo pueden elegir entre dos grandes actitudes que se oponen como la salud a la enfermedad, quizás como lo moral a lo inmoral. La primera actitud consiste en una suerte de buena conciencia primitiva y lúcida a la vez (ver Hitchcock, por ejemplo) que expone y asume la convención y que ofrece la obra por lo que ella es, es decir, como el producto de un género reglamentado destinado a ser juzgado *como «performance» de discurso* y en relación con las otras obras del mismo «género»; así el lenguaje de la obra se resiste al propósito retorcido de dar la ilusión de que sería traducible en términos de realidad: *renuncia a lo Verosímil* y esto en toda la fuerza del término, puesto que a lo que renuncia es a *parecer verdadero.*
Las obras de este tipo procuran a sus espectadores, si éstos conocen las reglas del juego, algunos de los placeres «estéticos» más vivos que hay: placeres de complicidad, placeres de competencia, placeres microtécnicos, placeres de comparaciones en campo cerrado; el Western de la gran época ha dado a los amantes del cine muchos de esos placeres. Era un género de cine extraordinariamente sano; esto se ha dicho, pero se ha dicho mal: pues su salud no residía en que representaba cosas sanas (heroísmo, vida sencilla y ruda, etc.), sino en que las representaba sanamente: se trataba de un ballet de figuras impuestas y sometidas a un ritual minucioso, de un protocolo en el que las mismas variaciones imprevistas sólo eran combinaciones ingeniosas y aún no realizadas entre elementos de base previstos y enumerables. El Western clásico no era sano porque hablaba de caballos y de aire libre, sino

porque era franco. Era de la raza de los *grandes géneros reglamentados*, de esos géneros que, inverosímiles o no según el detalle de sus peripecias, en todo caso no son jamás vero-símiles, pues nunca pretenden ser más que discursos: el cuento de hadas, la epopeya, el mito, el teatro oriental, etc.; también vastos sectores del Clasicismo.

La obra verosímil, al contrario, vive su convención —y en el límite, su naturaleza misma de ficción— con mala conciencia y por ello, con buena fe, como sabemos): trata de persuadir, de persuadir al público de que las convenciones que le hacen restringir los posibles no son leyes de discurso o reglas de escritura —que no son convenciones en absoluto—, y de que su efecto, constatable en el contenido de la obra es, en realidad, efecto de la naturaleza de las cosas y responde a los carácteres intrínsecos del asunto representado. La obra verosímil se pretende, y pretende que la crean, directamente traducible en términos de realidad. Es entonces cuando lo Verosímil encuentra su pleno empleo: se trata de *hacer verdadero*. Lo Verosímil —más bien que la convención, pues esta última por sí misma es más o menos verosímil según los casos: así, la convención del film negro es más verosímil que la del Western clásico— es, entonces, ese arsenal sospechoso de procedimientos y de trucos que querrían naturalizar al discurso y que se esfuerzan por ocultar las reglas, a riesgo de volverse involuntariamente los signos mismos a los ojos del analista, puesto que es su función hallarse siempre en el mismo emplazamiento que uno de los puntos convenidos, recubriéndolo para ocultarlo al gran público y señalándola así a algunos otros. En este sentido, lo Verosímil, que es en principio la naturalización de lo convenido y no lo convenido mismo, no puede sin embargo no englobar lo convencional en su definición —y es por ello que en esta exposición hemos llegado a él a través de la restricción de los posibles—, pues es sólo allí donde actúa, que opera la naturalización: no hay lo verosímil, sólo hay convenciones verosimilizadas. La convención no verosimilizada es lo que es, es decir, in-vero-símil; la superación de la convención en un punto no es ni verosímil ni inverosímil, es lo verdadero en el discurso en el momento de su surgimiento: lo Verosímil (la palabra lo dice bastante) es algo que no es lo verdadero pero que no es demasiado diferente: es (es únicamente) lo que se parece a lo verdadero sin serlo. (Dejamos evidentemente de lado las acepciones no artísticos del término «verosímil» en francés moderno; en la vida corriente se emplea «verosímil» para calificar un grado de posibilidad lógica que se sitúa entre lo «posible» y lo «probable»: «es verosímil que mañana no vendrá». Pero esto es otra cuestión.)

La «comedia dramática» a la francesa es el ejemplo tipo de lo verosímil cinematográfico, pues cada una de las convenciones del género está allí minuciosamente *justificada* por un desvío (si era necesario, especialmente fabricado) de la «lógica natural de la intriga» o de la «psicología de los personajes». Todo el rico arse-

nal astuto de la fineza burda y de la pesada ligereza francesas —en particular en materia del «corazón», es decir, del cuerpo— es puesto a contribución para dar un aire de verdad al relato. ¿El productor ha exigido un «happy end» (= regla del género)? Se verá entonces a la esposa que fue infiel descubrir bruscamente que su amante valía menos aún que su marido y volver *consecuentemente* a este último (= «lógica de los sentimientos»). ¿El género (y la opinión común...) exigen algunos planos de desnudos? Asistiremos entonces a una conversación entre el marido y su mujer que vuelven del teatro: en primer plano, el dormitorio donde el marido está desanudándose la corbata ante un espejo; al fondo, el cuarto de baño donde la esposa se desviste y cuya puerta ha quedado entreabierta; esta abertura, que es más que natural ya que los esposos están conversando, verosimiliza al mismo tiempo el hecho que la semidesnudez de la heroína sea visible (exigencia del género) y que no lo sea demasiado (exigencia de la censura y, por ende, también del género): así el cineasta mata dos pájaros de un tiro y tiene por añadidura el tercer mérito de representar con verdad el acto de irse a dormir de una pareja de burgueses parisiense (= «observación de costumbres», de donde, buena fe). ¿Las convenciones exigen —simultánea y contradictoriamente, como no es raro que suceda— que el héroe ejerza una profesión respetable y apacible (médico, arquitecto, etc....) pero que haya un mínimo de violencia? ¡No tiene importancia! El arquitecto será atacado en la calle por un malviviente; el médico, gran jefe de un servicio hospitalario, habrá tenido palabras muy duras para un joven practicante que ha estado por debajo de su tarea, pero particularmente irascible y poco dueño de sí mismo, etc.... Cada punto del protocolo propio del género o que responde a la expectativa común de los espectadores, es así *invertido* y transformado con la mayor seriedad en uno de esos desvíos que reserva la existencia libremente observada. Estamos muy lejos de la robusta buena conciencia —y de la mala fe desvergonzada— del Western clásico, en el que el pretexto más apresuradamente chapuceado y menos verosímil (= el héroe empujando sin querer, en un «saloon», al terror de la región que pasaba justamente por allí, etc....) bastaba para desencadenar —entendamos: a desencadenar *en la obra*— la liturgia del duelo a pistolas, regulado al décimo de segundo, que teníamos la ingenua y maliciosa *candidez* de esperar desde el comienzo del film.

Lo Verosímil y el "nuevo cine"

Hay, pues dos maneras, y sólo dos, de escapar a lo Verosímil, que es el momento penoso del arte (¿es preciso decir: su momento «burgués»?). Se escapa por delante o por detrás: los *verdaderos* films de género escapan a él, los films *verdaderamente* nuevos también; el instante en que escapan es siempre un instante de

verdad: en el primer caso, verdad de un código libremente asumido (dentro de cuyos márgenes se hace posible decir muchas cosas); en el segundo caso, advenimiento al discurso de un nuevo posible, que ocupa el lugar correspondiente a una convención vergonzosa.

No es pues un azar, si los adalides del «nuevo cine», los mismos que se esfuerzan por acrecentar el campo de lo decible fílmico reconquistando parcelas excluidas por lo Verosímil cinematográfico, dan pruebas a menudo —tanto en sus manifestaciones orales o escritas como en frecuentes «reprises» a título de citas dentro de sus propios films— de una simpatía nostálgica, divertida, cómplice e infinitamente enternecida por los verdaderos films de género (westerns, films de terror, comedias musicales, etc....); por esos films —los más americanos, pues es dudoso que haya existido en cine géneros *verdaderos* fuera de los americanos— que, no obstante, parecerían representar justamente lo contrario de lo que quieren hacer los que así los protejen y prolongan su recuerdo: ¿esos films, esos productos de serie, no son acaso el colmo de lo fabricado, el triunfo de una cierta máquina hollywoodense, el *summum* de la convención, en tanto que los jóvenes cineastas sólo piensan en la libre expresión personal?

Pero, sin que tengan siempre clara conciencia de ello (pues la ideología, aquí como en otras partes, está a menudo en retraso respecto de la práctica), aquello en que trabajan, con una paciencia y un talento que ya han dado frutos, muchos de los cineastas de la nueva generación, a través de una ideología romántica de creación individual, es en la disolución o el ablandamiento progresivo de lo Verosímil cinematográfico con su corolario, el enriquecimiento progresivo de lo decible fílmico (vivido como «deseo de decirlo todo»). El enemigo que les causa horror y que no nombran es —a través de las censuras institucionales justamente condenadas y más allá de ellas— lo Verosímil, rostro secreto y viscoso de la alienación, mutilación inconfesada del decir y de lo dicho, lo Verosímil cuyo imperio se extendió hasta hoy sobre la mayoría de los films producidos, pero que aún no ha podido hacer presa, por razones diversas y finalmente similares, en los films de género de que gustan los jóvenes cineastas y en los que encuentran una suerte de misterioso secreto del cine, ni en los films nuevos, como los del pasado de que se nutren, como los que ellos quieren hacer, como los que a veces hacen.

Escuela Práctica de Altos Estudios
París

La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén Liberada* del Tasso

Gérard Genette

0. 1. El problema de lo verosímil se plantea a diversos niveles que es necesario identificar si se quieren plantear claramente los problemas pertinentes a algunos de ellos. El nivel que aquí nos interesa es el nivel semiológico, pero parece difícil definirlo en sí mismo y en primera instancia hay que proceder por exclusión. Si descartamos una investigación de tipo metafísico referente a la esencia de lo verdadero y a las formas de lo semejante y también análisis de tipo psicológico o histórico, queda por hacer el examen formal de un sistema de *marcas* de la semia global «verosímil», positiva o negativamente presente en un texto. Es evidente que hay que tomar el concepto de verosímil como una noción general y no desmenuzarlo en un análisis detallado que, basándose en circunstancias particulares, recaería casi fatalmente en el campo de la investigación de tipo histórico.

0. 2. No obstante, un procedimiento de investigación a este nivel casi no puede ser definido teóricamente, y más vale lanzarse empíricamente al estudio de un texto o de un conjunto de textos, abandonando provisoriamente toda tentativa de definición del término «verosímil»; en suma, se trata de razonar más bien sobre el *funcionamiento* que sobre el contenido de esta noción. Puede ser interesante elegir para un primer estudio un texto que, en este aspecto, ha sido ampliamente justificado y atacado (intenciones, comentarios, críticas, apologías); estos datos metaliterarios no se alegarán sino excepcionalmente, pero al menos prueban *a priori* que la cuestión puede ser legítimamente planteada a propósito de dicho texto. Es por esta razón que se puede elegir la *Jerusalén Liberada* del Tasso, que propone cuestiones y soluciones en número suficiente como para justificar que se extraigan ejemplos sobre todo de dicho texto.[1]

Texto y extra-texto

I. 1. Tratándose de un estudio semiológico, se deberá en primera instancia delimitar con exactitud el *corpus* a examinar; acabamos

1. Utilizaremos en particular las ediciones comentadas de A. Momigliano, Firenze, La Nuova Italia, 1946, y de L. Russo, Milano, Principato, 1953. Citaremos además, mediante la abreviatura D. P. E., los *Discorsi del*

de designar un texto, pero es ante todo la noción de texto la que requiere ser precisada, al menos en lo que respecta a algunos de sus caracteres que importan aquí. El texto es un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado. Que el texto sea un todo implica que se puede y se debe estudiarlo ante todo en sí mismo, en su equilibrio y en sus tensiones internas, antes de esforzarse por relacionarlo con otros sistemas, textuales o no, exteriores a él. Es sabido que el procedimiento llamado «positivista» actúa a la inversa, y no sin resultados interesantes (cf. IV. 1.). Ese todo es cerrado y ordenado, es decir que se deben considerar los elementos que contiene como pertenecientes a inventarios que son, por definición, cerrados, lo cual hace su estudio provisoriamente incomparable con el de sistemas de inventarios abiertos (lenguajes «corrientes») y excluye de hecho el método comparativo, al menos en un primer momento; sólo después se podrán alegar datos que permiten relacionar el texto con otros textos o con hechos no textuales. El texto es coherente a todos los niveles, lo que significa que cada elemento debe ser confrontado con el conjunto de todos los demás para que adquiera toda su significación: ningún aislamiento es posible, pues un texto es un organismo y no un sistema, y cada parte condiciona a las otras. Por último, el texto *se justifica* enteramente a sí mismo: lo que quiere decir que presenta todas las marcas necesarias al establecimiento y reconocimiento de su significación. *Todo* lo que es necesario para la comprensión de un texto está declarado en ese texto, de modo más o menos explícito, o aún en forma de *casilleros vacíos* basados en una expectativa frustrada, y que son tan significativos como la presencia explícita y articulada de un elemento discursivo.

I. 2. Sin embargo, es necesario precisar aquí que la justificación de que hablamos no es metaliteraria, sino que se integra en el tejido discursivo mismo; en efecto, la justificación metaliteraria, si bien confirma la pertinencia de ciertos problemas a propósito de un texto dado y la presencia de elementos cualesquiera en un texto (cf. 0. 2.), no da forzosamente cuenta de los mismos de un modo aceptable. En primer lugar, es bien evidente que la justificación metaliteraria escapa al texto en la medida en que le es externa y, a menudo, no puede serle referida sino artificialmente, cuando no en forma bastante arbitraria. Las declaraciones de intenciones, a menudo determinadas desde afuera, no son en absoluto un principio seguro de interpretación. Las intenciones pueden cambiar y, por otra parte, pueden ser *codificadas* en función de un sistema de censura. Por lo demás, a menudo es ilusorio aplicar a un texto particular consideraciones de orden general, aunque sean del «autor mismo» (¿hasta qué punto la misma persona, al escribir dos obras diferentes, una de las cuales en particular es metaliteraria, es el *mismo autor*?).

Poema Eroico, in T. Tasso, Prose, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 487-729.

Tampoco se resuelve la cuestión planteándola en términos de «poética» y de «poesía», es decir, en términos de *ejecución*. El discurso metaliterario es a menudo un texto de intenciones *prácticas* (y no propiamente literarias) y, por ello mismo, está fuertemente sometido a caución, hallándose en cierto modo *alienado*, en la medida en que está parcialmente determinado por intenciones que desborden la significación del texto. Es por ello que nos atendremos prudentemente al sistema cerrado del texto mismo, objeto particular de nuestra atención.

II. 1. Para definir, desde la perspectiva que nos interesa, los modos de funcionamiento del texto, conviene indagar en su contorno qué es lo que lo condiciona y de qué manera opera la noción de verosímil en este condicionamiento. Si el discurso del texto es compacto, cerrado y organizado, lo que nosotros llamaremos *extratexto* es difuso, aparentemente abierto, aparentemente amorfo. Está constituido por lo que se llama generalmente la *cultura* de una época o de un individuo, un conjunto (difícil de definir) *al que el texto en cuestión pretende integrarse*. Los caracteres que hemos indicado no son generales ni invariables. Es posible introducir, yendo de lo menos formalizado a lo más formalizado —si no desde lo menos a lo más conceptualizado—, una distinción práctica.

II. 2. Hay una capa de lo extra-textual que es parcialmente discursivizada y, sin entrar en los detalles, se pueden citar algunas de sus zonas. La primera es lo que llamaremos, siguiendo a Barthes, el *discurso histórico*. Se trata del modo en que está reconstruida lingüísticamente una realidad o varias realidades no lingüísticas efectivas y pasadas, o consideradas como tales. En el caso del Tasso, este discurso es doble. Hay, en primer lugar, la *materia* histórica del texto, tal como ha sido percibida materialmente por el autor, a saber, en la crónica de Guillermo de Tyro: ese discurso, «orientado» o alienado, ha influido en la reconstrucción que el poeta ha realizado luego, tomando esta primera reconstrucción lingüística casi como una materia no lingüística. Digamos que en las relaciones (que nosotros no profundizaremos) de la historia con la poesía, la crónica de Guillermo de Tyro constituye para el Tasso una forma de lo *verdadero*, al que su texto se adaptará luego bajo la forma de lo verosímil (positivo o negativo, según deje más o menos lugar a la invención).

II. 3. Naturalmente, este discurso histórico está ampliamente condicionado por lo que llamaremos el discurso político, es decir, la formulación (a veces implícita) de ideales colectivos expresados como tales. En las crónicas de las Cruzadas, se trata de una orientación, de una distribución del error y la verdad, del bien y el mal, de la magia blanca y la magia negra, según un sistema binario y totalitario (maniqueísmo religioso y político). A este primer discurso histórico, se superpone en este caso el segundo, confundi-

do con el discurso político propio de la época del Tasso. El avance de los Turcos y las amenazas que ellos hacen pesar sobre el Occidente, la batalla de Lepanto, las necesidades personales que llevan a los hombres de letras a alabar a los señores de quienes dependen y los induce a atribuirles, junto con una generalogía halagadora, un rol político presente o futuro que pueda satisfacer su vanidad, constituyen, entre otras, motivaciones relativamente codificadas, si no enteramente formalizadas, y que dan cuenta de un cierto número de caracteres del texto.

II. 4. Es interesante, en este punto, estudiar brevemente algunas de las justificaciones externas aportadas por el Tasso a ciertos caracteres de su poema. La elección del tema se explica[2] por la necesidad de hablar de hechos no tan alejados como para que pudieran interesar al público y lo bastante antiguos como para poder dar lugar a algunas invenciones aceptables para el público; la inserción de la realidad contemporánea o del discurso político-histórico actual en el discurso antiguo, presentado como contacto de una realidad *in fieri* con otra concluida, se hace de varias formas; una de ellas es la comparación: la situación objeto del relato es presentada como análoga a la situación presente, y tal personaje actual es comparado con tal héroe del relato: Alfonso de Este es llamado «Emulo de Godofredo» (1,5,-7). Por otra parte, una especie de interpenetración o de bruma interviene en ciertos casos: el Turco, es llamado «il fero Trace» (el orgulloso Tracio) (1,5,3), lo que tiene por fin mostrar que toda historia es unitaria y que la que será narrada está ligada a la presente, procede de ella: ambas se garantizan recíprocamente, como lo prueba este pasaje:

«Y si, quiéralo el Cielo, se viese un día en paz el pueblo de Cristo, e intentase con sus naves y caballos arrancar su preciosa e injusta presa al fiero Tracio...» (I,5,1-4, p. 10)*

II. 5. La elección de una base «histórica», es decir, de un discurso formalizado, constituye una garantía de autenticidad,[3] pero también constituye una selección y una restricción de los posibles

2. El Tasso (D.P.E., II, p. 543) cita a Aristóteles (Probl., XVIII, 917 b) en estos términos: «Desconfiamos de las cosas demasiado lejanas y por ende no podemos hallar placer en aquellas en las que no tenemos fe; pero las otras que son demasiado nuevas, todavía nos parece oirlas, de modo que nos producen aún menos placer.»

* Los números de páginas remiten a la edición castellana de la obra: *La Jerusalén libertada, Barcelona,* Ed. Iberia, 1947. Los textos del Tasso han sido tomados de esta edición, salvo indicación en contrario. [N. del T.]

3. La autenticidad constituye la base de la *relación de verosimilitud*: «Sea lo que fuere, el argumento del excelentísimo poeta épico debe basarse en la historia» (*D P. E.*, II, p. 533). «Y, en suma, lo verosímil no es una de esas condiciones requeridas por la poesía para mayor belleza u ornamento, sino que es propio e intrínseco a su esencia, y en todas sus partes por encima de todo, necesario.» (*D. P. E.*, II, p. 537).

del texto; esta restricción es declarada, en la *Jerusalén Liberada*, desde las primeras líneas, como en los poemas clásicos, y delimita la materia (bien que dejando margen a digresiones cuyo status veremos luego).

«Canto el piadoso ejército, y el caudillo que liberó el santo Sepulcro de Cristo: mucho alcanzó con su ingenio y con su brazo; mucho sufrió en aquella gloriosa empresa. En vano se le opuso el infierno; armáronse en vano contra él Asia y Africa; favorecióle el cielo, y reunió a sus errantes compañeros a la sombra de los santos estandartes.» (I,1, p. 9).

Resulta, pues, que junto a los discursos histórico y político, existe al menos otro «discurso» que llamaremos el *discurso formal*. Al nivel general en el que aún estamos colocados, se trata del hecho poco formalizado del que el texto a construir depende de una serie de otros textos que le son afines (o con los que se relacionará), ya sea por la forma («género»), ya sea por el contenido (materia del relato).

III. 1. En este punto, debemos introducir otro estrato del extratexto, que se distingue por limitaciones o licencias infligidas o acordadas, a menudo mediante justificaciones que cambian con el tiempo: hablamos de la *opinión común*. Littré definía la verosimilitud dramática de la siguiente manera: «Consiste en el hecho de que las diversas partes de la acción se suceden de modo de no contrariar en nada la creencia o el juicio de los espectadores, de acuerdo con los preliminares de la pieza»; esta definición es válida en general para todo texto donde juegue el concepto de verosimilitud. Los preliminares pueden ser las diferentes formas de selección y de limitación de que hemos hablado, y constituyen un sistema de referencia, determinado por diversos factores (texto de referencia, «leyes del género»), pero *absolutizado* a partir del momento en que se lo afirma; en el caso de la *Jerusalén Liberada*, es en función de la materia histórica (las Cruzadas relatadas por un historiador cristiano) y de la situación del autor (que escribe en el siglo dieciséis en un país católico que reacciona contra la Reforma), que serán juzgados los elementos del relato, en primer lugar por los contemporáneos y luego, de un modo que va evolucionando, por las distintas generaciones que le siguen. Una vez asentadas las premisas narrativas que hemos mencionado, será «inverosímil», por ejemplo, que un caballero cristiano actúe mal sin intervención de la magia negra de los Infieles, como es el caso de Reinaldo o del rebelde Argillan (VIII, 59). Este caso ilustra el carácter convencional de las motivaciones y su evolución con el tiempo, en la visión de los críticos.

III. 2. Hay que reconocer, sin embargo, que el Tasso tuvo una conciencia sorprendentemente moderna de esta relatividad. Partiendo, como no podía ser de otra manera, de la constatación de que «la historia es, ya una falsa religión, ya una verdadera»

(*D.P.E.*, II, 533), analiza en términos de *probable* y de *creíble* algunos elementos de lo maravilloso, tales como los anillos encantados, los corceles voladores, los navíos transformados en ninfas, etc.... (p. 534). Se observa claramente en este pasaje el «truco» por el que una forma de lo maravilloso es admitida y otra excluida; lo maravilloso es verosímil si es la operación de Dios o de las potencias sobrenaturales reconocidas por la «verdadera religión». «Que el poeta atribuya ciertas operaciones, que exceden en mucho el poder de los hombres, a Dios, a sus ángeles, a los demonios, o a quienes Dios o los demonios conceden poder, como a los santos, los magos, las hadas. Estas operaciones, si son consideradas en sí mismas, parecerán maravillosas; e incluso se las llama milagros en el uso común. Las mismas, si se tiene en cuenta la virtud o el poder de quien las ha operado, serán juzgadas verosímiles...» (*D.P.E.*, II, 538). Es, pues, el origen del acontecimiento maravilloso lo que hace de él un *milagro* o un *prodigio*: «Pero si estos milagros, o prodigios más bien, no pueden ser operados por virtud natural, es necesario que su causa sea alguna virtud sobrenatural o alguna potencia diabólica; y si invocamos a las divinidades de los gentiles, lo verosímil cesa en gran parte, o más bien lo probable o lo creíble, aún cuando se trate del mismo asunto.» (*D.P.E.*, II, 534). Habiendo pues introducido la distinción milagro-prodigio y las categorías de lo verosímil, de lo probable y lo creíble, pasando así de la figuración a la intelección y luego a la fe, el Tasso analiza correctamente el relativismo de lo verosímil: «No es probable absolutamente lo que fue probable para el gentil; ni lo que al gentil parecía verosímil nos parece verosímil: no es verosímil, no es creíble para el cristiano, lo que es creído por el idólatra.» (*D.P.E.*, II, 534). Es cierto que el relativismo alcanza, en la conciencia del Tasso, sólo a las motivaciones de las «falsas religiones» y no es en cierto modo sino una consecuencia de su maniqueísmo. Pero es otra consecuencia la que nos interesa sobre todo aquí: «Hasta qué punto lo maravilloso que los Júpiter y los Apolo llevan en sí está desprovisto de toda probabilidad, de toda verosimilitud, de toda posibilidad de ser creido, de toda gracia y de toda autoridad; todo hombre, aún de mediocre juicio, podrá comprenderlo fácilmente leyendo a los escritores modernos; pero en los antiguos poetas estas cosas deben ser leídas con otro enfoque y casi con otro gusto, no solo como cosas admitidas por el vulgo sino como aprobadas por la religión de entonces, cualquiera ella fuere.» (*D.P.E.*, II, 535). El Tasso, en este pasaje, establece la posibilidad de una relativización de las formas de lectura, conciliando, por un juego de sustituciones verbales, su obediencia religiosa y su gusto literario. Y hace claramente alusión, en términos que podrían aplicarse a sus problemas personales, al nexo entre política y literatura, que es un nexo alienante; hablando de los poemas basados en una falsa religión, escribe en efecto: «pero el defecto no es el del arte poético, sino de la política, no del poeta, sino del legislador.» (*D.P.E.*, II, 536).

III. 3. La opinión común, generalmente acaparada por un pequeño número de individuos que se juzgan representativos y a los cuales se agrega a veces el autor mismo, produce una distorsión del concepto de verosímil, y haciéndole pasar del discurso literario al comportamiento social, somete el texto a sanción y enmienda: es así como, por voluntad misma del Tasso, una asamblea de revisores emitió juicios determinados por razones extra-textuales y que llevaron al autor, que había hecho suya esta sanción no-literaria, a corregir su obra. Algunos episodios, juzgados inconvenientes (como el de Olinda y Sofronía) fueron suprimidos, otros modificados; las oposiciones se hicieron más radicales, el maniqueísmo aún más rígido. En este último elemento de la opinión común, aparece claramente el carácter coercitivo, e incluso represivo, del extra-texto, y muestra cómo un texto deja de ser tomado como un absoluto intocable para tornarse un comportamiento sujeto a sanción y a modificación. El mismo hecho se produce con el *Cid*, con esta diferencia: que la opinión del cuerpo constituido en asamblea censora permaneció en el terreno literario.

IV. 1. Siempre en el plano de las coerciones y las limitaciones, la noción de *género* debe ser vinculada a un estudio de lo verosímil. Forma parte, si se quiere, de lo que hemos llamado el discurso formal, pero es generalmente muy detallada y se transforma fácilmente en un sistema de preceptos cuyo rigor se acerca al de la sanción extratextual encarnada por la opinión común. La diferencia esencial consiste en que esta noción se basa en un corpus preciso y, a veces, en un solo texto. Se trata de un concepto genético que pretende definir obras que no se han hecho aún sobre la base de obras ya realizadas; esas obras «clásicas» son percibidas y descriptas en función de las demás capas extra-textuales, es decir, que sus características son objeto de selecciones y exclusiones que no tienen forzosamente en cuenta las diferentes significaciones y estructuras del texto, sino sólo las que son arbitrariamente indicadas como típicas de un conjunto de obras: el procedimiento, como es sabido, remonta a Aristóteles y habría que pensar que todo sistema de preceptos se apoya más sobre realizaciones empíricas anteriores que sobre reglas abstractas, las cuales de otro modo carecerían de fundamento. El problema reaparece en muchos sistemas de signos y en especial en las lenguas naturales y artificiales. Así, toda «encarnación» del género es parcial y torpe, toda conformidad sustractiva, pero, sobre todo, impone justificaciones de carencia, de sobreabundancia, de modificación, que están basadas en lo que se sabe del sistema del lector: es lo que explica el «retraso» de la crítica frente a una obra «nueva»; pero también sucede que las justificaciones incluidas en el texto, estén también basadas en este sistema y constituyan un «enganche» respecto de la opinión pública; cosa que sucede a menudo con el Tasso. Es así como la revista de las tropas cristianas, compuesta sobre el modelo de la *Ilíada* y for-

malmente reconocible, se apoya por lo demás en una «verosimilitud» de los caracteres derivados del prejuicio racial:

«Esteban de Ambosa acaudilla cinco mil de Bles y de Tours. Aunque cubiertos de brillante acero, no son robustos y temen la fatiga. Su patria, tierra de molicie y de placeres, sólo soldados semejantes a ella produce; impetuosos en el primer arranque, su ardor se enfría fácilmente y acaba por extinguirse.» (I, 62, p. 22)

Y encontraremos otras notaciones de este género:

«El enemigo no nos espera ni nos teme; desprecia a los desnudos y tímidos árabes y estará muy lejos de sospechar que una gente avezada a la rapiña y a la fuga se atreva a tanto.» (IX, 11, p. 145)

Aquí, la aparente refutación, al venir de un personaje negativo (Alecto) refuerza la opinión corriente (Solimán será derrotado). Se podría citar también:

«Mas el falso emperador de los griegos tal vez empleará con él sus acostumbrados engaños... (I, 69, 1-2, p. 23)

Es ahí donde aparece la utilidad de la investigación histórica, no para desvalorizar estos signos de la conformidad, como ha podido hacerlo Croce, sino para evaluar exactamente su resonancia y su valor en la estructura general del texto, sin que naturalmente se juzgue caduco lo que estuvo ligado a una situación cultural particular; de todos modos, nuestra preocupación no es en absoluto histórica o estética, sino semiológica.

IV. 2. No obstante, para concluir con estas pocas indicaciones, conviene señalar que toda obra, en el fondo, crea su *género* desde el momento en que adquiere vitalidad y autonomía; es bien sabido que solo las chatas y pesadas imitaciones son puramente conformes a las leyes de un género y que muy a menudo la ausencia de valor propio es el corolario de esta conformidad demasiado perfecta. La obra, en cierta forma, se vuelve a proponer como sistema y pasa a ser *modelo* (modelo de sí misma primero y luego, eventualmente, de otras obras: el *Rolando Furioso* tuvo esta suerte, que no conoció la *Jerusalén Liberada*). La observación sería de poco interés si no ligara la obra literaria con otros sistemas de signos; una vez más hay que señalar que una lengua se sirve de modelo a sí misma y que es en función de sus formas realizadas anteriormente que se juzgan las formas en vías de realización; lo mismo sucede en una obra literaria, si bien hay que señalar dos dificultades: en primer lugar, la obra literaria utiliza sistemas de signos que pertenecen a otro conjunto, el de la lengua, aunque tal vez sea apresurado concluir que solo se la debe

estudiar según las leyes de funcionamiento de la lengua; por otra parte, si bien convenimos sin demasiada dificultad en que la lengua es virtualmente un todo, tendemos a considerar a la obra realizada como una fracción, como una parte; lo cual es exacto, pero sólo en segunda instancia, y conviene considerarla primeramente como un todo constituido.

IV. 3. El *modelo* al que hemos hecho alusión, es una forma particular, realizada, y parcialmente exclusiva, del extra-texto, en su nivel formal; el modelo es un caso particular del género, pero solo en apariencia. Pues si el género propone leyes que garantizan la conformidad de la obra a construir con un sistema de formas aceptado como pertinente en la clase de relato que se adopta, el modelo propone procedimientos más restringidos y más coercitivos. En el caso del Tasso, el modelo era la *Eneida*, y veremos más tarde la importancia de este hecho en la historia de la elaboración del texto. Es raro que el modelo se indique o se declare como tal en el texto, pero aparece a través de indicios bastante evidentes. Es así como el primer verso de la *Jerusalén Liberada* indica claramente el modelo del poema:

«Canto el piadoso ejército y el caudillo...»

recuerda abiertamente «Arma virumque cano». A menudo, en cambio, se lo justifica reiteradamente, a nivel metaliterario, en trabajos críticos. Aquí hay que destacar otra diferencia entre las relaciones que unen un texto a su género y las que lo unen a su modelo; en el primer caso, los signos de la conformidad son a menudo formalizados e institucionalizados (ataque de poema épico, por ejemplo): en el segundo, son más sutiles y a menudo constituyen cuanto más un sistema de ecos, denominados reminiscencias, y que los investigadores de la época positivista en general han descubierto en forma exhaustiva.

IV. 4. El caso particular de la *Jerusalén Liberada* es significativo al respecto. En la única forma que nosotros consideramos auténtica, aunque no sea el fruto de la última elaboración, tenemos una obra terminada, que fue publicada y que constituye un texto definitivo. Pero este texto ha sido revisado, retomado y completamente transformado en otro, con idéntico tema e intenciones, pero de forma y finalmente de significación bastante diferentes. La posteridad solo ha aceptado la primera versión. Confrontando la *Jerusalén Liberada* con la *Jerusalén Conquistada* vemos que la relación del texto consigo mismo es menos tautológica de lo que generalmente se cree; el texto como modelo de sí mismo no es la forma abstracta y *a posteriori* que se cree y cuya exégesis no revistiría el menor interés, aunque corresponda a un modo de la lectura (aquél en que la primera lectura condiciona las siguientes); es una *forma constituida* y no idéntica a la *forma que se da*: se tiene la demostración de esto en el hecho de que el Tasso, ha-

biendo partido de una intención de conformidad con la *Eneida*, escribió la *Jerusalén Liberada* y luego, siempre con la misma intención, volviendo a partir de una forma ya realizada pero juzgada parcialmente viciosa y retomando, por otra parte, del mismo tema global (como lo demuestra la comparación de las octavas iniciales [4]) reescribió el texto, con la voluntad de escribir el *mismo texto*, pero de una manera diferente. ¿Qué es aquí lo esencial que el autor debe preservar y perfeccionar? Es, por cierto, la conformidad de un texto con un texto anterior, con un modelo, y de allí su «verosimilitud» entendida como respuesta a la expectativa de un cierto público (volveremos sobre este importante punto); pero es también el hecho de que al producir una segunda versión de su texto, el autor indica claramente las zonas a reducir en el primer texto ya entregado al público; con el segundo, propone el casi-modelo perfeccionado de su texto, aquel al que el primer texto solo respondía imperfectamente; una confrontación detallada de los dos textos permite dar cuenta de muchas motivaciones de esta reducción; [5] pero como nosotros consideramos que interesa tomar lo verosímil como principio formador general y no como serie de justificaciones metaliterarias, abandonaremos esta investigación que desbordaría los límites de nuestro estudio.

Los mecanismos de acción de lo verosímil

V. 1. Estas indicaciones preliminares tenían la intención de permitirnos abordar algunas observaciones sobre el funcionamiento de los mecanismos de lo verosímil. Lo que hay que ver ante todo es que las justificaciones globales o de detalle, son los signos más o menos aparentes y diversamente explicitados y formalizados de la referencia a otro elemento *discursivizado* de la cultura que el texto asimila a medida que se va constituyendo; dicho de otro modo, el texto destituye poco a poco la realidad como compor-

4. Para la *Jerusalén Liberada*, cf. II, 5. Damos aquí las dos primeras octavas de la *Jerusalén Conquistada*:

«Canto aquí a las armas y al caballero soberano / que liberó de su yugo a la ciudad de Cristo. / Con su espíritu y su brazo invencible mucho hizo a lo largo de su gloriosa conquista, / y de muertos sembró los valles y llanuras, / y hasta el mar hizo correr la sangre derramada. / Mucho sufrió aún en este rudo asalto: / pero primero la tierra y luego el cielo conquistó.

«Por un lado, los ángeles rebeldes del tenebroso infierno / inflamaron amores y cólera; / y vertiendo en los suyos un veneno interno, / armaron contra él los reinos del Oriente; / y por otra parte, el mensajero del Padre Eterno / barrió las llamas y las armas y los odios indignos, / mientras a la cruz desplegada en lo alto, / dio gracias el hijo en este dudoso asalto.»

(Traducción literal de la versión francesa de Gérard Genot).

5. Al respecto, ver: G. Getto, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, E. S. I., 1951 (en particular el capítulo *Dal Gierusalemme alla Conquistata*, p. 274-420), así como F. Flora, *Introduzione*, in T. Tasso, *Poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952 (especialmente pp. XXXI-XXXIX).

tamiento, constituyéndola, al mismo tiempo que se constituye, como discurso.

V. 2. Los mecanismos de funcionamiento de lo verosímil pueden variar y manifestarse, en el detalle, de modo diferente según los individuos, las épocas, los géneros. Se entiende que sea sobre todo importante poner de relieve mecanismos generales que permitan luego estudiar en detalle obras particulares; así, los ejemplos que se alegarán a partir de la *Jerusalén Liberada* no deben ser considerados como la base y punto de partida del razonamiento, sino como ilustraciones cómodamente reunidas: un texto, en efecto, puede muy bien no presentar sino algunos de los modos de funcionamiento que vamos a indicar; la *Jerusalén Liberada*, por su parte, muestra casi todos.

V. 3. Si bien las manifestaciones varían casi al infinito, los principios motores son prácticamente idénticos en todos los casos: se trata siempre de una tentativa de *relativización de lo absoluto del texto.* El texto deja abiertamente (y a nuestros ojos, ilusoriamente) de ser su propia y única justificación y la busca, aparentemente, en otros sistemas reguladores del comportamiento humano (él mismo discursivizado, cuando no textualizado). No es cuestión de poner en duda la existencia, y aún la legitimidad de estas justificaciones exteriores; solo es necesario —y es ésta una actitud crítica que recién comienza a bosquejarse—, dejar de privilegiar esos nexos con el exterior y de creer que se ha explicado un texto una vez agotados los datos de su contorno, aderezados con algunas observaciones más o menos justificadas y ordenadas acerca del valor estético del texto. Se ha explicado, por cierto, lo que en el texto está abiertamente vuelto hacia el exterior, pero es siempre en función de sistemas extra-textuales (el del autor, el del crítico) que son *variables*, en tanto el texto es un *invariante.*

V. 4. Así pues, es necesario descubrir los mecanismos en juego para permitir a las motivaciones extra-textuales transformarse en principios constructores o destructores de un texto, pero también para permitirle al texto «pasar» al exterior.
El primer mecanismo es el de la *señalización*; es el más general y engloba a todos los que vamos luego a mencionar. Es, por cierto, difícil dar cuenta de este carácter en forma general; por un lado, porque la mayoría de las veces es en el detalle de las articulaciones de la obra donde se manifiesta y, por otro lado, porque es precisamente en el detalle de estas justificaciones y de sus signos donde se ha entretenido la crítica y la exégesis, lo que hace que muy a menudo se hayan ignorado posibilidades reales de generalización. Parece que dos procesos funcionan quizá sucesivamente: la *declaración* y la *naturalización.* Para no tomar sino un ejemplo lo suficientemente claro, citaremos los índices de la unidad de tiempo en la tragedia clásica; éstos están también incluidos en el discurso, es decir, en el diálogo; su mayor o menor *visibilidad*

debe ser considerada, y lo ha sido bastante a menudo, como un signo (secundario) de la conciencia que tiene el autor del carácter convencional, si no artificial, de la concentración de la acción; por lo demás, las múltiples justificaciones metaliterarias (prefacios de Racine y de Corneille) corroboran esta impresión; en un segundo momento, en la era romántica por ejemplo, para no citar sino el caso más evidente, esta unidad de tiempo, recusada en las intenciones metaliterarias expresadas, es destruida, pero no así sus signos que son simplemente vueltos en sentido contrario (*Ruy Blas*, Acto IV, escena 2).

Se pueden recordar aquí las pertinentes observaciones de Tomachevski: [6] «Gracias a su carácter tradicional, nosotros no percibimos el absurdo realista de la introducción tradicional de motivos. Cuando una escuela poética deja paso a otra, la nueva destruye la tradición y conserva, en consecuencia, la motivación realista de introducción de motivos. Es por esto que toda escuela literaria al oponerse al estilo precedente incluye siempre en sus manifiestos, en diversas formas, una declaración de fidelidad a la vida, a la realidad.» Hay que cuidarse aquí de no confundir dos niveles: es siempre en nombre de lo verosímil de la *materia* que se defiende o ataca la unidad de tiempo; pero es mediante los mismos recursos de la tragedia clásica que se indica el desarrollo del tiempo. Sin embargo la confusión se opera generalmente a nivel de la conciencia del autor y es el carácter no natural de los signos lo que se invoca para justificar la instauración de hechos materiales que, por su parte, serán declarados de un modo igualmente poco natural. Es lo que Tomachevski llama [7] «la sustitución de las viejas convenciones, perceptibles como tales, por otras que no son aún perceptibles como cánones literarios». Por otro lado, para comprender mejor el carácter convencional de una regla tal, basta ver que si se sostiene como uno de los fundamentos de lo verosímil la relación: «tiempo de la representación *poco diferente* del tiempo de la acción», un drama romántico es menos «verosímil» que una tragedia clásica, así como lo señala Boileau al criticar a Lope de Vega (*Art Poétique*, III, 41-42):

«Allí es frecuente que un héroe de esos groseros espectáculos aparezca niño en el primer acto y con barba en el último.» [8]

Se puede incluso pensar que es cuando los signos se naturalizan que aparece la necesidad de nuevos signos, y que entonces, para modificar los que no es posible restituir tales como eran porque se han desgastado, se instaura inconscientemente un proceso de recuestionamiento de lo que se cree que era el fundamento material de los signos. Esto prueba hasta qué punto le cuesta a la

6. B. Tomachevski, *Thématique*, en *Théorie de la Littérature*, trad. T. Todorov, París, Seuil, 1966, p. 285.
7. *Op. cit.*, p. 287.
8. Traducción al castellano por Ramón Alcalde, *Arte Poética*, ed. bilingüe, Ed. Clásica, Bs. As., 1953, p. 52.

literatura constituir el status de su autonomía y de qué modo se forja los instrumentos de su alienación a otros sistemas, en particular los de un comportamiento social convencional, discursivizado, a menudo sin nexo con la verdadera práctica social, pero que se somete —esto es lo importante— a los mismos tipos de sanciones que ella (exclusión, corrección, etc...). Pensemos en el hecho curioso de que el poeta es considerado como un loco en una sociedad que encierra a éstos como a los delincuentes.

V. 5. Es aquí donde llegamos a mecanismos más diversificados, aunque en el fondo sean igualmente generales. El mecanismo de *restricción* es por completo aparente, a tal punto que es casi una evidencia describirlo; sólo algunas de sus consecuencias son menos evidentes. La restricción no es sino la reducción del número de posibles del texto; no se trata aquí de calcular las posibilidades de que se dé tal secuencia a continuación de tal otra (aun cuando dicha investigación corresponda perfectamente a un estudio de signos), sino más bien de considerar el texto, no en el sentido proyectivo que implica la noción que acabamos de definir, sino en un sentido retrospectivo que corresponde por otra parte a un cierto modo de lectura (la relectura, que es el caso general, incluso cuando no se realiza materialmente y uno se limita a «pensar» en el texto). En efecto, desde este punto de vista, la restricción de los posibles, a medida que el relato avanza (y termina por *decidirse*) tiene una doble incidencia; en primer lugar, cada hecho, consecuencia de los precedentes (*post hoc* = *propter hoc*),[9] fundamenta a éstos así como él está fundado por aquellos: el mecanismo del relato funciona en los dos sentidos; por otra parte, y este es un hecho más interesante desde esta perspectiva, el relato *constituye lo relatado como posible*, pero (sin relación con una noción extraliteraria de lo verdadero y lo posible) en *posible textual*; y si desde este punto de vista (que no se confunde enteramente con la coherencia interna, a tal punto es verdad que es una tendencia arraigada que consiste en reducir a la lógica un relato «desordenado») *todo texto es verosímil por el hecho mismo de ser un texto*, hay que agregar inmediatamente que es porque este verosímil se torna real: el derecho se torna hecho por la sola existencia del hecho, lo que muestra que la literatura es un comportamiento autónomo que importará no referir automáticamente a otros sistemas de comportamientos y de juicios del comportamiento. Es porque el texto *realizado* se opone explícita o —es el caso general— implícitamente a otros que no lo están, que son excluidos por la constitución del texto que *se hace* (no se trata de génesis ya que el texto sigue «haciéndose» mucho después de

9. «Todo permite pensar... que el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma de la secuencia y de la consecuencia, ya que lo que viene *después* se lee en el relato como causado por...». (R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», en *Communications* 8, 1966, p. 10.

su conclusión material). En algunos casos el juego de los posibles es sostenido largo tiempo, como en la novela policial, donde las «falsas pistas» constituyen otros tantos «posibles» y «provisoriamente verosímiles» que son luego desvalorizados por la «verdad». En el *Crimen del Expreso de Oriente* de Agatha Christie, vemos incluso que una solución «verosímil», lo posible imaginado por los doce asesinos-justicieros, supera a la «verdad», por razones que se apoyan en la negación de un sistema por otro (la Justicia triunfando moral y materialmente sobre la justicia). Otros ejemplos nos son proporcionados por J. L. Borges, cuya obra entera, a decir verdad, podría constituir una base para el examen de este problema. Una primera solución es propuesta en la novela de Herbert Quain, *April March,* pero es en «El Jardín de Senderos que se bifurcan» (*Ficciones*) donde Borges lleva hasta sus últimas consecuencias una hipótesis posible: «En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas.» (p. 107, ed. Emecé). La novela se vuelve así una proliferación de tiempos contradictorios que escapa a la noción de verosimilitud. Lo que es importante es que en todos los casos el posible no realizado (en el discurso) se torna imposible y, por ello mismo, por una suerte de torsión lógica, inverosímil. En la *Jerusalén Liberada*, la guerrera Clorinda, aunque pagana, no se distingue en nada, por la bravura y la cortesía, de un campeón cristiano; así, se la «recupera» al precio de una historia melodramática (de origen cristiano, ella ha sido educada en la religión musulmana); su conversión de última hora completa este conjunto de signos reiterados del maniqueísmo querido pero constantemente infringido por el Tasso. En este caso, se propone y luego se rechaza un posible diferente (guerreros paganos irreprochables).
Pero, de hecho, esta restricción de lo posible no sería sino un rasgo trivial, por demasiado general, de la obra literaria, si no estuviera acompañada de mecanismos menos evidentes.

V. 6. Uno de éstos es lo que nosotros llamaremos *inclusión-exclusión,* y que también podría llamarse *inserción.* Se manifiesta a menudo de manera embrionaria bajo una forma puramente negativa: se propone un posible y en seguida se lo descarta; ya se trate de una hipótesis «absurda» rechazada a menudo con un «pero no, no es posible», y que por un instante parece orientar al texto hacia un desarrollo que no se concreta (novela policial), o de otras formas que pueden ser la elipsis (supresión o concentración de un relato) o la preterición (no lo diré, porque...). Pero bastante a menudo este fenómeno se torna un principio de estructura ambiguo, que inserta en el texto, después de una justificación negativa o alienada, elementos que «normalmente», es decir, en función de las premisas estructurales del texto, deberían ser descartados. Si se recuerda, por ejemplo, la primera octava de la *Jerusalén Liberada* que citamos (II. 5), nos damos cuenta

de que si el episodio de Reinaldo y Armida puede ser integrado como desarrollo de estos versos:

«...y *reunió a sus errantes compañeros a la sombra de los* santos estandartes.» (*loc. cit.*)

«episodios» tales como el de Olinda y Sofronía o el de Erminia en casa de los pastores no pueden serlo; y no es sorprendente que en la reelaboración de la *Jerusalén Liberada* en la *Jerusalén Conquistada*, estos episodios hayan desaparecido. No obstante, lo que hay que hacer notar es que, después de justificaciones que son generalmente, y no sin razón, interpretadas como concesiones a las leyes del «género», los fragmentos o «textos» en cuestión están incluidos en el relato considerado «principal». Es este último término, por lo demás, el que nos permitirá captar un vicio bastante corriente en la crítica y que consiste justamente en operar delimitaciones entre partes principales y partes conexas, o aún, parasitarias y autónomas. Es tomar por auténticas las justificaciones alienadas del autor; es de hecho seguro, aunque difícilmente demostrable en el punto en que estamos, que la inserción de tales fragmentos responde a una necesidad estructural del texto y no a un simple capricho del autor, aunque se lo bautice «necesidad interior», como si el autor cediera así a un deseo pasajero de «decir lo que lo tiene obsesionado» (todo autor se ha ocupado siempre simultáneamente de varias obras, y es ingenuo imaginar que es incapaz de insertar «lo que tiene que decir» en alguna parte que no fuera la mejor, cediendo a la tentación inmediata de «colocar» tal secuencia en un organismo que, no sólo podría prescindir de tal agregado, sino que en cierto modo se vería perturbado por el mismo). De todos modos se debe intentar, mediante un examen de detalle de diversas obras, penetrar las razones de la inclusión de los pasajes que parecen tener alguna dificultad para entrar en el tejido general de la obra, tal como es habitualmente percibida: al respecto, los «rellenos» o secuencias discursivas de enlace pueden ser instructivas. Si tomamos el ejemplo del episodio de Olinda y Sofronía, vemos de qué modo es reducido el hiato entre epopeya e idilio-elegía.
Una imagen de la Virgen es colocada en una mezquita por el mago renegado Ismeno quien

«no ha podido con todo abandonar de tal suerte sus primeros ritos que no confunda todavía en sus usos sacrílegos y profanos las dos creencias que tan mal conoce.» (II, 2, p. 27)

Esta imagen es robada y el rey Aladino amenaza a los cristianos de Jerusalén con la exterminación. Entonces interviene Sofronía, anunciada por estos versos:

«...tímidos e irresolutos hallan, no obstante, *su salvación por donde menos la esperaban.*» (II,13,7-8, p. 29)

Lo improbable del hecho es así artificialmente destruido por su sola denuncia discursiva, se sustrae a la crítica y el episodio responde aparentemente a la exigencia formulada por el Tasso mismo: «El episodio es pues o verosímil o necesario» (D.P.E., III, p. 599). Después de este engarce del episodio, el Tasso, en forma (institucionalizada) de relatos de antecedentes, consagra tres octavas (14-16) al amor desdichado de Olinda, que da su tonalidad elegíaca al conjunto del episodio.
Quedaría por hacer un inventario de estas formas incluidas-excluidas, pero es imposible establecerlo en general puesto que depende estrechamente de la «época», de la obra y de su «género», y por último del tenor del pasaje insertado. Es posible no obstante, citar algunos. En la tragedia, el relato, permite poner en escena mediante el discurso hechos inconvenientes o inverosímiles (la muerte de Hipólito, por ejemplo, en la que interviene un mostruo, en una época que repudia las tragedias con artificios mecánicos). En un poema épico, los «discursos» interrumpen la marcha del relato para introducir provisoriamente un elemento dramático (un personaje habla, y el texto del autor y el del personaje coinciden por un momento). Siempre, en un poema épico, las consideraciones personales del autor (identificables como tales por diversos signos) pueden confundirse con el discurso de un personaje, como en el caso de la ninfa que se dirige a Reinaldo (XIV, 62-64) o el pájaro que habla del jardín de Armida (XVI, 14-15); (en los dos casos, la coincidencia con otros textos, líricos, del Tasso, da fe de la identidad de ambos discursos). Estas consideraciones pueden estar concentradas en un punto fijo de cada sección del texto (las introducciones de los cantos del *Orlando Furioso*), o imprevisiblemente diseminadas, como sucede la mayoría de las veces con el Tasso:

«Perecen las ciudades, mueren los reinos; hierba y polvo cubren los hechos más gloriosos y los más firmes monumentos. Y, no obstante, ¡oh, egoísmo y orgullo de nuestra mente! el hombre se irrita porque es mortal.» (XV, 30, 3-5, p. 232).

Por último, confundiéndose más o menos con lo que acabamos de describir, los «momentos líricos», que pueden manifestarse tanto en la tragedia como en el poema épico; las tiradas de Rodrigo y de Polyeucto son un momento de detención en que la marcha fatal y perfectamente prevista del discurso es interrumpida y se presenta de nuevo como problemática; la meditación lírica y el sueño de Erminia, ajena a la acción principal y a las distribuciones de papeles que implica estructuralmente y, por ello mismo, ajena a la verosimilitud, es introducida de un modo ejemplar que merece un breve examen: (VI,104,1-2, p. 108).

«Luego, fijando sus miradas en el campamento: "¡Oh, tiendas de los latinos —exclamaba— cuán bellas sois a mis ojos!"»

Se ve aquí que esta efusión amorosa, poco aceptable en el contexto general, está incluida mediante una precaución: si un cristiano no puede dejar de hallar hermosas a las tiendas del campo de los Cruzados, no sucede lo mismo con un pagano. Por eso Erminia dice «a mis ojos», lo que la pone aparte de la distribución binaria de roles, como lo estará en su refugio pastoral, en el canto VII.

V. 7. Aunque en apariencia muy diferente, la *comparación* es un mecanismo que procede de la misma actitud restrictiva y justificadora, principalmente cuando se la alega en un contexto *maravilloso*. En su principio, la comparación de verosimilitud, si se puede decir, es una justificación explícita, una suerte de excusa que, para hacer admitir un detalle difícilmente aceptable, relaciona lo dado en el texto con otro sistema distinto del que éste manifiesta. La mayoría de las veces se trata de reducir lo sobrenatural a lo natural mediante el simple lenguaje y, por ello, lo irreal del texto presenta lo real de otro discurso conocido (textualizado o no). Así vemos al ángel Gabriel (I, 13-14, p. 12) que:

«Rodea de aire su forma invisible y la sujeta a los sentidos de los mortales: toma figura y rostro humanos y de celeste majestad la envuelve;... Sobre sus alas blancas con remates de oro y de una ligereza y agilidad infatigable, hiende los aires y las nubes...»

También Alecto se disfrazará (IX, 8) de una especie de Mentor negativo. Estos dos pasajes, y otros análogos, remiten explícitamente los seres sobrenaturales al sistema de percepción corriente. En otros casos, la comparación presentada como tal produce el mismo efecto: el combate de Tancredo contra el renegado Rambaldo de Gascoña (VII, 31-45) tiene lugar en un marco encantado:

«Había cerrado ya la noche y apenas se veían uno a otro los dos guerreros, cuando se encendieron de repente tantas antorchas que brilló el aire con los resplandores del día. Osténtase el castillo radiante, como la escena de un teatro en medio de una fiesta nocturna, y aparece Armida sentada en lo alto de una torre...» (36, 1-7, p. 116)

En otra parte (XVI, 2-7), la descripción de las puertas de plata esculpida del palacio de Armida comporta notaciones de color que hacen pensar que esta escultura prodigiosa, donde

«Frente a estos relieves extiende el mar sus *cerúleos* campos salpicados de *argentada* espuma...» (4, 1-2, p. 240)

podría tener como referencia un tapiz.
Vemos así que los modos de la comparación, explícita o implí-

cita, se basan en la situación cultural; ya se trate de referencias textuales o de simples referencias a un contexto no discursivo (afición por el teatro o por los tapices en Ferrara), es de gran interés histórico identificarlas para dar un cuadro completo de una obra. En el plano semiológico, hay que señalar que aquí también se trata de un proceso que reduce la autonomía de la literatura. Al respecto, podemos decir que la comparación, en este caso, es la inversa de la metáfora lírica, la cual tiende a desrealizar lo real mediante la referencia a un sistema a veces difícilmente identificable.[10]

V. 8. Señalización-justificación, restricción, inclusión-exclusión, todos estos términos evocan el de *censura*, pues en todos los casos tenemos a la vez ausencia y presencia de un elemento ocultado y descubierto por lo mismo que lo oculta, con procesos de evasión que se enlazan, al nivel mismo de la nomenclatura crítica, con el sueño. La censura juega en dos sentidos opuestos, primero para excluir un elemento del relato juzgado «no conforme» y luego, más sutilmente, para borrar la legibilidad de una inclusión problemática. El primer mecanismo ya fue definido antes y depende estrechamente de lo que hemos llamado, por comodidad, una situación cultural; pero el segundo modo no depende menos de ella y quizá haya que partir de las justificaciones de la inclusión-exclusión para comprender los mecanismos que sirven para descubrir la censura. Hay que precisar al pasar que las razones de esta censura pueden muy bien ser, y son bastante a menudo, aceptadas por el escritor mismo, que raramente tiene una total conciencia del tenor y del status de sus infracciones. Se puede citar como ejemplo de este mecanismo el caso del conflicto entre «género» y «modelo»; para la *Jerusalén Liberada*, el modelo es la *Eneida* y el género el poema épico; pero lo que es extraño, y que debería inducir a investigaciones más profundas, es que, a partir de una teoría basada en ciertas obras (los poemas de Homero), estas mismas obras sean luego juzgadas más o menos conformes a las exigencias teóricas; este círculo vicioso se vuelve a encontrar en la *Jerusalén Liberada*; si la *Eneida* es el modelo, se consideran necesarias algunas correcciones en nombre de la verosimilitud y de la conveniencia y en especial en lo concerniente a lo maravilloso y a todos los actos de la religión; se ve claramente allí en qué sentido juega el mecanismo: la noción de género, separada de los modelos, se vuelve autónoma, evoluciona por su cuenta en función de exigencias extra-textuales y se transmuta de modo tal que proporciona a la vez un esquema director para la composición de obras nuevas y un metro de apreciación para las obras ya producidas. Y lo que es importante es que ese metro es negativo en su principio: implica la exclusión de ciertos caracteres del modelo que no deberán

10. A propósito de «la tierra es azul como una naranja» se plantean varios interrogantes: a) ¿dentro de qué sistema es azul?; b) ¿dentro de qué sistema las naranjas son azules?; c) ¿qué sistemas constituyen esta tierra azul y esta naranja azul?

hallarse en la nueva obra y provoca un juicio negativo, una tentativa de obliteración que recae sobre los elementos presentes en el modelo; vemos que la noción de imitación reacciona de modo curioso sobre el modelo a imitar y se basa en una selección ampliamente negativa de caracteres juzgados imitables. Así la *Jerusalén Liberada* se tornará la *Jerusalén Conquistada,* con expresas intenciones por parte del Tasso de ajustarse más estrechamente al modelo virgiliano, completadas con una afirmación más grave de fidelidad a los principios católicos de la Contrarreforma.

V. 9. En todos los casos, los mecanismos de constitución de lo verosímil aparecen como la respuesta a una necesidad de justificaciones para la que no bastan las premisas mismas del texto (aunque sean a menudo parcialmente extra-textuales). El sistema del texto no es sentido como autónomo, está sometido a otros sistemas, en nombre de exigencias que pueden expresarse en términos *prácticos*: placer (armonía, acabado, unidad), instrucción (conformidad a una ideología, incitación a un comportamiento no discursivo, etc....). Sin embargo, en la medida en que ciertos textos se consideran *primeros* o *perfectos*, podría creerse que aquí se encuentra un germen de desalienación y de cierre sobre sí mismo del sistema literario; pero, la noción de modelo se vuelve entonces inaceptable, pues ella implica la conciencia de un mecanismo de comunicación e intercambio que no es quizás el propio del lenguaje literario, ni su fin primordial (la cuestión permanece abierta). Es este aspecto de apertura que ahora trataremos de ver.

La comunicación

VI. 1. Cuando se habla de lenguaje, y aun de literatura, muy pronto se vuelve ineludible hablar de comunicación, aun cuando la comunicación no sea evidentemente el fin primero y principal de la obra literaria, no al menos según los modos habituales del lenguaje corriente. Nosotros hemos afirmado que lo «verosímil», entre otros factores, constituye un mecanismo de relativización de lo absoluto del texto (V. 3 y III. 2). Hemos señalado en el plano discursivo, algunos factores y descripto algunos mecanismos de esta relativización; pero lo que conviene definir es la *razón* de esta necesidad. De hecho, lo verosímil, definido como lo conforme a la opinión del público,[11] debe ser definido a nivel semiológico, como un *modo de contacto* entre el autor, o su texto (poco importa aquí, pues por hipótesis identificamos como autor al que ha producido la obra, aun si ésta sólo imperfectamente corresponde a sus intenciones y si el autor ha producido otras obras)

11. Cf. Aristóteles, *Poética*, 1461a, a propósito de las historias de dioses: «En efecto, quizá no es ni mejorándolas, ni como verdaderas, que los poetas las cuentan, sino «conforme a la opinión general».

y el lector. Lo verosímil como sistema de justificaciones apela a una identidad de juicios sobre el texto entre el autor y el lector o se esfuerza por lograrla; como se supone que el lector solo lee el texto, es éste el que contiene los signos de su conformidad. Esta opera sobre numerosos registros ideológicos y formales: religiosos, políticos, y aun científicos, que sería largo enumerar y definir, pero pone en juego mecanismos generales que se pueden indicar esquemáticamente.

VI. 2. Todo contacto mediante el lenguaje se basa en la *percepción* que debe ser lo más exacta posible. Este punto ha sido empíricamente desarrollado por numerosos escritores y determina caracteres estructurales muy importantes. La noción de verosímil juega aquí un papel eminente, junto a otros como la memoria (que regula la extensión del texto: «así como el ojo es juez exacto de la magnitud del cuerpo, el juicio sobre la cantidad de poemas pertenece a la memoria», (*D.P.E.*, III, 572). Se trata esencialmente de hacer el texto lo más *perceptible* posible; es visible el papel que las nociones de género y de modelo pueden tener en esta concepción; las de arquetipos, de modelos parcialmente abstractos que sirven de guía al lector. Pero la singularidad misma es regida por las mismas reglas. Sabemos que la originalidad puede residir casi por completo, en la época del Tasso y en gran parte aun hoy, en el tema o en la manera de exponerlo. Ahora bien, si tomamos el tema del poema épico, del que habló el Tasso, vemos que fuera de las cuestiones de conformidad al género, la elección no es absoluta ni libre. En pocas palabras, es relativa, por un lado, a otros textos y a lo que el lector puede saber de ellos (hallamos la actitud inversa en la falsificación romántica que consiste en pretender «descubrir» textos desconocidos y presentarlos como tales: es el caso de Ossian o de Mérimé en el *Teatro de Clara Gazul*), por otro lado, a toda una situación histórica y cultural. El Tasso ha definido las condiciones que debe llenar el tema de un poema épico (II. 4). Allí encontramos todavía la referencia aristotélica, común a la crítica italiana de la época, a la historia como la verdad que garantiza lo verosímil. «Por lo tanto, puesto que la historia es narración según la verdad de acciones humanas memorables que han acaecido, y la poesía narración según la verosimilitud de acciones humanas memorables que pueden ocurrir... no se puede tener un conocimiento perfecto y conveniente de la poesía a través del arte poético... si antes no se tiene un conocimiento completo y claro del arte histórico.» [12] El mecanismo consiste en no producir *nuevos posibles* que por su novedad no serían percibidos (y el retraso de la crítica que reduce lo desconocido a lo conocido y raramente descubre la novedad de una obra prueba la razón práctica de una

12. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta per* L. Castelvetro, Bâle, 1576, p. 4-5; citado por G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954, p. 57. El pasaje comentado es 1447 a 15.

actitud tal); o más bien, se tr-ata, *en la conciencia del autor,* de no perturbar la actitud de *receptividad* del lector, fundada en lo ya conocido (y el aristotelismo se tiñe entonces de un matiz de platonismo).

VI. 3. Esta receptividad se transforma en *expectativa,* y a nivel del texto, juega con la previsibilidad. Esta se basa en un cierto número de premisas, algunas de las cuales ya hemos señalado (II-4, III-1); el desarrollo histórico global es conocido y las modificaciones aportadas lo son en nombre de otros principios que se supone respetables, como la «necesidad» psicológica o moral. «Hay quienes han tomado incluso el partido de Nerón contra mí. Dijeron que lo hacía demasiado cruel. Personalmente, *yo creía que el solo nombre de Nerón sugería algo más que cruel...* (Racine, *Britannicus,* Primer Prefacio; la bastardilla es nuestra). En este caso, se trata en particular del maniqueísmo religioso cristianos-«paganos». La previsibilidad es lo que podríamos llamar el aspecto potencial de la coherencia, de la cual un caso particular es la «necesidad». Es aquí donde percibimos el esbozo de un mecanismo de liberación del texto, a menudo justificado por razones prácticas (placer). Lo perfectamente previsible no es otra cosa que lo demasiado conforme, lo demasiado verosímil; es el fruto de una asimilación demasiado perfecta del discurso difuso extratextual, de un mimetismo demasiado completo, (análogo al mimetismo del que habla Borges, en un plano puramente textual, en *Pierre Ménard autor del Quijote*). Lo perfectamente previsible destruiría entonces toda singularidad, y todo interés en el lector, haciendo abortar el proceso de percepción. Por eso los teóricos, incluido el Tasso, reclaman que el texto tenga variedad en su unidad. «Estimo (la diversidad), dice el Tasso y la considero deliciosa en el poema épico a obtener» (*D.P.E.*, III, p. 588). Pero, ¿qué es la variedad sino un elemento inesperado (por su contenido o su ubicación en el texto)? De allí las inserciones de que hemos hablado y que tienen a veces una intención práctica (proporcionar placer al lector o, como en las novelas policiales, despistarlo momentáneamente); en todos los casos, se trata, no de una decepción de la expectativa, pues se sabe, por ejemplo, en las novelas policiales, que la solución no puede ser dada antes de la página 240; a fin de cuentas el elemento inesperado del relato (necesidad) se manifestará, aunque diferido, hecho que produce placer, pues la expectativa es a la vez frustrada y satisfecha: se comprenden entonces empresas (difícilmente justificables a partir de instrumentos críticos modernos) como las que consisten en juzgar una obra por referencia a otra: de allí deriva toda una crítica de la comparación, como la que confrontó interminablemente el *Orlando Furioso* con la *Jerusalén Liberada* así como a Racine con Corneille y que no difiere de la actitud del lector de novelas policiales que lee novelas de Chase o de Fleming [13] seguro

13. Cf. U. Eco., «*James Bond: une combinatoire narrative*», en *Commu-*

de que siempre encontrará los mismos ingredientes, o del espectador de films que llevan títulos análogos o en los que aparecen los mismos actores.
La realidad consiste aquí en que el hecho literario tiende a cerrarse (no se trata de un juicio de valor), no sobre su *literariedad*, sino sobre lo que le es exterior, lo que hace que ciertas obras gocen de un éxito considerable para en seguida pasar de moda; en *Los Novios* de Manzoni vemos hidalgüelos encandilados por la etiqueta caballeresca enrostrarse razones sacadas, no de un tratado, sino de la *Jerusalén Liberada*, y el Tasso es para ellos un gran poeta en la medida en que ha expresado una realidad que les interesa, en un texto que se convierte en una *autoridad*; este pasaje de la literatura al comportamiento, aun si es raramente detectable porque raramente llega al texto, es de gran importancia, no solo para las costumbres (films de violencia que «sugieren ideas» a los jóvenes), sino también para la literatura; muestra que si, por ejemplo, otro autor, juzgado por nosotros mediocre, hubiera expuesto mejor y más completamente que el Tasso las reglas de la caballería, los pretendidos hidalgos de Manzoni lo hubieran juzgado mejor escritor.[14]

VI. 4. Vemos pues que lo verosímil encierra al texto en una relación ambigua, biunívoca en la medida en que un autor condicionado —no determinado— por un contexto difuso y amorfo, se dirige a un lector también condicionado en un primer momento por el mismo contexto y se dirige a él, implícita o explícitamente, sobre la base parcialmente excluyente de lo que les es común, a saber, ese contexto mismo. Existen a menudo tentativas de *apertura*, que resultan la mayoría de las veces embrionarias o ilusorias, pues por una parte son rápidamente disueltas, *reabsorbidas* y, por otra parte, se constituyen a menudo como el simple pasaje a otro «género». El Tasso escribe (*D.P.E.*, III, p. 595): «De una sola epopeya se pueden extraer numerosas tragedias» y podemos decir que ha puesto cuidado en aislar parcialmente algunas de ellas. La mayoría de las veces se trata de inclusiones-exclusiones como las que hemos citado (V. 6) y cuyo carácter poco comprometedor se ve acrecentado por el hecho de que son institucionalizadas (relato en la tragedia, episodios como elementos estructurales en el poema épico). En todos estos casos, la apertura es ilusoria; pero en otra parte, precisamente allí donde es más radical, es *marcada* como exterior e irreductible y, por

---

nications, cit., p. 77-93: «Se comprende muy bien en este punto cómo las novelas de Fleming han podido obtener un éxito tan difundido; ponen en movimiento una red de asociaciones elementales, apelan a una dinámica original y profunda» (p. 93) Fleming «es reaccionario porque procede mediante esquemas» (p. 92).
14. B. Tomachevski, *op. cit.*, p. 288, cita un fenómeno análogo: «Ver en *La Guerra y la Paz* de L. Tolstoi todo un informe de estrategia militar sobre la batalla de Borodino y el incendio de Moscú, que provocó una polémica en la literatura especializada».

ello, justificada en el conjunto del texto al ser referida al sistema de lo verosímil; así, los espisodios de Erminia entre los pastores (cap. VII) y de Reinaldo en casa de Armida descansan en una negación global de uno de los sistemas de sostén del texto. Para Erminia, es la crítica de las cortes y de su sistema de valores (entendido desde el punto de vista del texto como exclusión provisoria del género épico y de sus convenciones) que excusa y permite insertar la pastoral; para la verosimilitud, las cortes criticadas son cortes paganas, pero además el personaje de un pagano virtuoso y *feliz* (el pastor) destruye el maniqueísmo fundamental del poema, lo que explica que este episodio haya sido suprimido en la *Jerusalén Conquistada*. Para Reinaldo, es el olvido que resulta de la acción de la magia lo que permite insertar el idilio en la epopeya; el episodio es presentado como un todo, una vez más (como en el caso de Olinda y Sofronía) en forma de un relato de antecedentes:

«ahora sabréis cómo siguió las huellas de Reinaldo y lo que sucedió después.» (XIV, 56, 7-8, p. 225)

Reinaldo es entonces adormecido por el canto de una Sirena:

«Así cantaba la impía, sumergiendo con sus suaves y acordes melodías al joven en un dulce sueño (XIV, 65, 1-2, p. 226)

La vuelta a la epopeya se hará por medio de la comparación con el despertar, después que Ubaldo ha mostrado a Reinaldo un escudo de diamante (símbolo textual de la epopeya):

«Ubaldo se le acerca, en tanto, y le presenta el bruñido escudo de diamante. (XVI, 29, 7-8). Cual vuelve en sí el hombre tras un largo y plúmbeo sueño, así le pareció a Reinaldo despertar al verse en aquel estado.» (XVI, 31, 1-3, p. 245)

Otro ejemplo interesante es el pasaje en el que el Tasso interrumpe la revista (cap. I) para hablar de los esposos Gildipa y Odoardo:

«¿Do me lleváis, abrumado por el peso de tantos nombres célebres, Gildipa y Odoardo, a la vez amantes y esposos?» (I, 56, 5-6, p. 21)

El idilio es aquí *marcado* como evasión parcial fuera de la epopeya: inmediatamente el Tasso encadena y resume la historia de los dos esposos:

«Mas, ¿qué no se aprende en la escuela del amor?» (I, 57, 1)

Y, cuando este breve relato haya concluido, el enlace se hará de un modo también significativo:

«*Pero* el joven Reinaldo...» (I, 58, 1)

que muestra bien el carácter alógeno de este paréntesis.
De hecho, estas libertades controladas no constituyen un proceso de desalienación; muy por el contrario, señalan los estrechos límites entre los que se permiten las evasiones que vienen a distender la trampa previsible y necesaria de un texto ampliamente predeterminado en sus estructuras.

La desalienación

VII. 1. Lo verosímil, en cuanto se intenta captarlo no como justificación de detalle, sino en sus mecanismos generales, es en suma *un principio de integración de un discurso a otro o a varios otros.* Por ello mismo es un factor de alienación. Hay que ver ahora cómo se produce, la mayoría de las veces fragmentariamente, la desintegración, la liberación del texto en relación con las diferentes niveles del extra-texto.
El primer mecanismo es el de la *parodia* o el «*pastiche*»; el texto o el discurso de base está *indicado* de modo muy evidente y, a menudo, destruido desde el interior; el poema heroico-cómico, el burlesco, son manifestaciones de esta evasión. Al mismo tiempo que se producen los textos amorosos etéreos del *Dolce Stil Nuovo,* Angiolieri o Rustico di Filippo escriben otros que son sus parodias y que se traicionan por su excesiva conformidad con un género;[15] en el momento del auge de las novelas de terror americanas, Boris Vian las parodió con tal perfección en *Et on tuera tous les affreux,* que a menudo, al leerlo, uno se olvida de que es una parodia. Desde este punto de vista, se puede llegar a decir, con alguna exageración sin duda, que así como Víctor Hugo parece parodiarse a menudo a sí mismo, la *Jerusalén Conquistada,* comparada a la vez con la *Jerusalén Liberada* y con la *Eneida,* termina por parecer una imitación inconsciente de esta última, por un exceso de escrúpulo en la copia (aunque evidentemente no lo es). En efecto, el pasaje de una a la otra ilustra bastante bien esta indicación de Tomachevski: [16] «La falsa motivación es un elemento de la imitación literaria, es decir, un juego sobre situaciones literarias conocidas pertenecientes a una sólida tradición y utilizada por los escritores con una función no tradicional». La «tradición» es en este caso la que se instituye en y por el primer texto y la «función no tradicional» debe entenderse acá en el sentido de desmotivación literaria. Por cierto que el «pastiche»

15. Se podrá leer el soneto «Si grand'peur ai-je de faillir» (Tanto miedo tengo de flaquear), en Cecco Angiolieri, *Sonnets* (Sonetos), introducción y traducción de C. Perrus, París, Lettres Modernes, 1967, pp. 18-19 (edición bilingüe), que lleva hasta la obscenidad el lenguaje institucionalizado de la poesía lírica amorosa.
16. Tomachevski, *op. cit.,* 1966, p. 284.

es un modo impuro y provisorio de liberación, en la medida en que está enteramente determinado por el modelo al que exagera; no es un azar que Boileau haya escrito al mismo tiempo *Le lutrin* (1671) y *L'Art Poétique* (1669-1673). Además, la parodia denuncia generalmente un solo nivel de convenciones, un solo sistema de verosimilitud y así se relaciona siempre positivamente con otras capas del extra-texto: *Le lutrin* por su pintura de los hombres de Iglesia, se conforma a ciertos temas aceptados del anticlericalismo.

VII. 2. Otro modo de evasión, más eficaz literariamente, es lo *fantástico*; es una evasión, no porque aparece como menos «realizable» o posible, o porque infringiría, por su incoherencia, las leyes de la necesidad, sino porque juega con varios posibles y los mantiene mucho tiempo; en este aspecto, es lo contrario de lo verosímil. En tanto que lo verosímil tranquiliza, lo fantástico inquieta; mientras el primero apuesta, como prueba decisiva, a lo increible y lo resuelve como posible y aceptable (en el caso de lo maravilloso) circunscribiéndolo a determinadas circunstancias, el segundo apuesta al realismo (como lo prueba la minuciosidad de los detalles en los cuentos de hadas) e introduce en él una grieta irreductible. Lo verosímil tiende a reducir las tendencias centrífugas del texto, que lo llevan a recomponerse en *discursos autónomos y separados*, generalmente prácticos (relato, descripción, discursos éticos, políticos, etc....), soldándolos mediante signos de inclusión o de inclusión-exclusión o institucionalizando su integración. Lo fantástico, *en todo momento* (lo que destruye a la vez la institucionalización y la previsibilidad) prolonga estas tendencias y mientras lo verosímil triunfa en las *soluciones*, lo fantástico se pierde en ellas para resolverse ya en algo real, ya en algo irreal. La zona difusa nacida de la coexistencia de los posibles se precisa y se torna unívoca: así, la solución «verosímil» de un relato fantástico es, por esencia, *decepcionante*. Al respecto, algunos cuentos de Jorge Luis Borges aparecen como ejemplos de perfecta realización de lo fantástico: el «Examen de la obra de Herbert Quain» o «El jardín de senderos que se bifurcan» (*Ficciones*) entre otros, se cuentan entre esas formas ejemplares de lo fantástico, que no proponen uno o varios sentidos más que para destruirlos. «Todo relato digno de este nombre contiene, aún si lo mantiene oculto, apartado, un cierto punto de retroceso, que abre todo un itinerario insospechado a la voluntad de explicar».[17] El relato se vuelve laberinto, tanto más misterioso cuanto más «claro» en apariencia, porque entonces se niega más profundamente: «El relato real se determina, pues, por la *ausencia* de todos los relatos posibles entre los que hubiera podido ser elegido.»[18] Vemos que el camino es inverso al de la justificación por lo ve-

17. P. Macherey, «Borges ou le récit fictif» en *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1966, p. 279.
18. P. Macherey, *op. cit.*, p. 284.

rosímil de un relato basado en una única posibilidad que excluye a todas las otras (cf. V. 5).
Es por esta razón que no podemos sino suscribir a la definición de Vladimir Soloviov, citado por Tomachevski: [19] «He aquí el rasgo distintivo de lo fantástico auténtico: Jamás aparece en una forma descubierta. Sus acontecimientos nunca deben obligar a creer en el sentido místico de los acontecimientos de la vida, sino más bien sugerirlos, aludir a ellos. En lo fantástico auténtico, se conserva siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero al mismo tiempo esta explicación está completamente privada de probabilidad interna. Todos los detalles particulares deben tener un carácter cotidiano, pero considerados en conjunto debe indicar una causalidad distinta.» La posibilidad «exterior y formal», pero «privada de probabilidad interna» de una «explicación simple» muestra que en este terreno de la alusión y de la sugestión, los discursos constituidos solo pueden servir para despistar al lector (recordemos las no-soluciones de los enigmas policiales o eruditos de Borges).
Desde un cierto punto de vista se puede decir que lo fantástico es también lo contrario de lo maravilloso: al jugar sobre resortes opuestos, no requiere ninguna preparación narrativa y no puede formalizarse porque pierde entonces lo que hace su carácter propio: lo inesperado y lo insoluble. Así, lo maravilloso de la *Jerusalén Liberada* ha sido a menudo criticado como demasiado realista y bastante groseramente material. Muchos críticos se han burlado de las representaciones que da el Tasso de lo sobrenatural; a propósito de Dios (1, 7), Russo habla de «gran viejo» y Momigliano escribe: «Siempre le falta al Tasso el sentido de lo divino... Lo divino asumió siempre en él un aspecto decorativo, teatral, le suscitó siempre imágenes gigantescas, desmesuradas que, al ser aplicadas a un ser infinito, no podían sino parecer mezquinas» (*op. cit.*). Pensemos en los versos de Boileau (*Arte Poética,* III, 199-200 y 203-204):

«Los tremendos misterios de la fe cristiana no admiten los adornos de la fantasía (...) con la culpable mezcolanza de vuestras ficciones dáis a sus mismas verdades apariencia de leyenda.» (*op. cit.* p. 60)

No podemos dejar de ver acá una condena de pasajes tales como éste donde vemos al ángel guardián de uno de los guerreros aprestarse a protegerlo:

«...vuela al momento a la elevada roca donde están guardadas las armas todas de las milicias celestiales. Allí se conserva el asta que mató a la serpiente, las ardientes flechas y los dardos invisibles que llevan la desolación, la peste y otros males a los mortales; allí está suspendido el gran tridente, terror de los míseros

19. B. Tomachevski, *op. cit.*, p. 288.

mortales, cuando Dios sacude con él los cimientos de la ancha tierra y hiere las ciudades.» (VII, p. 123)

Este mercado persa (¡del que no falta ni siquiera el arma bacteriológica!) roza lo ridículo; pero Momigliano señala con justeza que «imaginar en el cielo un formidable cúmulo de cosas materiales no responde al espíritu cristiano, sino a lo que el espíritu de la Contrarreforma tenía en sí de sombrío y de guerrero y a lo que de chillón tenía la pintura sagrada de esa época» (*Op. cit.*). Vemos aquí el rol de los elementos extra textuales. En cambio, ha sido reconocida y elogiada por los críticos, y con razón, una cierta tonalidad fantástica. Las descripciones (fundamentalmente realistas) del bosque encantado que hace Ismena (XIII, 21 y 33, XVIII, 18-25), así como la de la sequía que asola el campo de los Cruzados (XIII, 53-64), que casi no contiene alusiones a hechos sobrenaturales y que podría fácilmente ser reducida a datos meteorológicos, se basan en una desproporción entre las fuerzas del universo (poco importa quién las ha desencadenado) y el hombre:

«Apáganse en el cielo las estrellas propicias al hombre y sólo reinan en él astros funestos...» (XIII, 53, 1-2) «Nace el sol rodeado siempre de vapores color de sangre, revelando con su faz harto distintamente que es nuncio de desgracias...» (XIII, 54, 1-4, p. 211)

Y las consecuencias de la sequía, presentadas en un movimiento que se hace visible por una especie de aceleración, dejan de ser realistas, aunque nada sobrenatural se manifiesta en ellas:

«Mientras el astro rey lanza sus ardorosos rayos desde su asiento, el ojo humano ve secarse en torno suyo las bellas flores, palidecer las hojas, marchitarse de sed la hierba de los campos, resquebrajarse la tierra y secarse las fuentes.» (XIII, 55, 1-5)

Se podría también citar la navegación fantástica de Carlos y de Ubaldo en la barca de la Fortuna que les permite ver, sin que ningún *mecanismo* prodigioso sea materialmente descrito, gracias a la misma aceleración discursiva, toda la costa sur del Mediterráneo (XV, 9-24). En todos estos casos, es una suerte de desproporción la que actúa y da la tonalidad fantástica; la del individuo y la multitud, la de la pequeñez y la inmensidad; en suma, es la inconmensurabilidad (a menudo reconocida bajo el nombre de *poesía cósmica* por los críticos) que fundamenta una impresión difusa de halo fantástico; vemos hasta qué punto estamos en el extremo opuesto de lo verosímil que reduce todo al mismo metro y funda todo su sistema en la conmensurabilidad y lo conocido.

VII. 3. Tan imprevisible y evasivo como lo fantástico y confundiéndose a menudo con él en el Tasso, el *lirismo*, fuera de todo

género (como el idilio o la elegía), constituye otro modo de apertura del texto. Las citas que hemos hecho son pasajes líricos, así como el discurso de Erminia (VI, 104-105). El lirismo no es lo contrario (determinado e híbrido) de lo verosímil, es lo *no-verosímil*, la única actitud propiamente ajena a la noción de verosimilitud, en tanto es un discurso liberado de toda integración y de toda justificación *relativa*. Su justificación es siempre absoluta y la mayoría de las veces implícita; en todo caso carece de nexo con las otras estructuras del texto. A menudo, una forma lírica aparece de modo espontáneo y provisorio, para interrumpirse sin que ningún signo visible indique su intrusión en el discurso; en cambio, la vuelta del «discurso verosímil» es a menudo marcada. Por ejemplo, el «paréntesis» que sigue a la partida de Argante después de su embajada al campo cristiano:

«Era la noche. Las olas y los vientos reposan sosegados y la tierra parece muda.» (II, 96, 1-2, p. 43)

Toda la octava está así aislada y el enlace, aquí también, se hace mediante un signo adversativo:

«*Mas* bajo las tiendas de los fieles, ni los francos ni su caudillo...» (II, 97, 1, p. 43)

En este caso, la noción de verosímil es no-pertinente y el pasaje lírico no tiene necesidad de justificación para integrarse a la trama del texto. Si tomamos, por ejemplo, el caso de Erminia entre los pastores o de Reinaldo en el Monte de los Olivos, veremos que estos pasajes chocan con las justificaciones globales de la *Jerusalén Liberada*: el hecho de que un pagano sea bueno y feliz o la actitud nueva de Reinaldo (compárense i, 58 y XVIII, 13-14) son casi «inverosímiles» dadas las premisas del poema, según las cuales todos los paganos son malos y, en consecuencia, desdichados, y Reinaldo violento. La confrontación de los dos pasajes concernientes a Reinaldo es en extremo significativa:

«Sobre éstos y sobre cuantos figuran en la formación descuella el joven Reinaldo, alzando su real frente dulce y fiera a la vez, atravéndose todas las miradas.» (I, 58, 1, 3-4, p. 21)
«Embebecido en estas reflexiones llegó a la cumbre del monte. Postróse allí y levantó reverente su pensamiento al Cielo y fijó los ojos en el Oriente...» (XVIII, 14, 1-4, p. 270)

El paralelismo inverso es completo: «Sobre éstos y sobre cuántos...» vs. al cielo», «dulce y fiera» vs. «postróse allí», «alzando su frente real» vs. «levantó revente su pensamiento», «atravéndose todas las miradas» vs. «fijó los ojos en el Oriente». Reinaldo deja de ser centro, se vuelve parte de la circunferencia y reingresa en la distribución maniquea del poema. Pero lo que es muy importante es que *el instrumento de su reintegración es el*

lenguaje; la inversión verbal (funciones diferentes de los mismos elementos denotativos) restituye el personaje al sistema de lo verosímil, del que había sido apartado, tornándose así un elemento dinámico de la acción. La inverosimilitud provisoria de su comportamiento es *reducida* gracias a la reacción de las palabras sobre ellas mismas. Se puede comparar este procedimiento al de la inclusión-exclusión del episodio de Olinda y Sofronía; en el caso de Reinaldo, la reintegración está escindida en dos partes por razones estructurales que aparecen claramente (no es un episodio, sino uno de los hilos del relato); la diferencia es aquella entre una forma de lenguaje directa y una forma metalingüística. La confrontación de los dos pasajes que acabamos de citar muestra que el segundo anula al primero por su formulación, mientras que en el caso del episodio de Olinda y Sofronía, es un comentario del narrador el que cumple esta función. Pero en ambos casos el fenómeno es puramente discursivo y no modifica en nada los «acontecimientos». Se puede comprobar que este retorno al sistema de lo verosímil sigue a un pasaje lírico, introducido de la misma manera que el pasaje (II, 96) antes citado:

«Las sombras luchaban todavía con los primeros resplandores del día...» (XIII, 12, 1-2)

El *enganche*, en este caso, se hace de un modo particular dado que el lirismo se apoya en la religiosidad y no se opone con fuerza al pasaje siguiente: no se pasa del discurso a la acción sino del discurso del narrador al discurso del personaje; la diferencia está marcada por el empleo sucesivo (constante en estos casos) del imperfecto y del presente por una parte, y del pretérito indefinido por otra parte, pero la articulación no es adversativa:

«Las sombras *luchaban* todavía...
«Embebecido en estas reflexiones *llegó*...»

La *comparación*, en los pasajes líricos, es en cierto modo lo contrario de la que hemos descrito (V, 7); para convencerse de ello basta comparar el pasaje citado en V. 7 (VII, 36, 1-7) y éste:

«Mientras con tanto encarnizamiento se luchaba entre cristianos y paganos, se asomó a los merlones de la torre el fiero Solimán y desde allí, cual si estuviese en un teatro o en un circo, estuvo contemplando la trágica contienda, los diferentes ataques, el horror de la mortandad y la inconstancia de los juegos del azar y de la fortuna.» (XX, 73, p. 316)

El «referente» o, dicho de otro modo, la base denotativa de la comparación es idéntica en ambos casos, pero el equilibrio es evidentemente distinto y lo que era materialización en el primer

caso se torna en el segundo, con bastante claridad, un proceso de desrealización.

El hecho literario

VIII. 1. Podría decirse que lo verosímil es *una categoría que tiende a someter un texto literario a la prueba de la verdad,*[20] apelando para ello a elementos no literarios; parece, pues, que el hecho *propiamente literario* presenta entre otros caracteres el de no poder someterse a la prueba de la verdad. Así, la noción de verosímil sería una concesión a lo literario, una desliterarización pasajera y convencional cuyo artificio enmascara a menudo, bajo un ropaje figurativo, el carácter propiamente «literario» de una obra, como la anécdota fácilmente legible oculta, en un cuadro de Piero della Francesca, las sutiles relaciones matemáticas, físicas y cosmológicas que constituyen, según se dice, su esqueleto y quizá su sentido. Esta «bruma» de lo literario ha sido hasta nuestros días tan perfecta y tan raramente percibida como tal, que apenas empezamos a entrever lo que es la literatura. Si se puede discutir acerca de la verosimilitud a propósito de un cuadro de Piero della Francesca o de Rafael, no es posible hacerlo a propósito de una obra de Gleizes o de Villon, basada en las mismas relaciones matemáticas. Esto debería ser motivo de reflexión.
Y, sin embargo, algunas obras literarias escapan a la verosimilitud —y ¿es un azar si poseen una estructura matemática reconocida, pero raramente interpretada?— como la *Divina Comedia, Don Quijote* o *Fausto*. En sus autores, el genio se distingue por una autonomización del texto literario (que integra amplias zonas del extra-texto sin ser determinado por ellas). Ante el discurso amorfo que condiciona todo texto con posibles dos actitudes, y la mayoría de las obras contienen ambas, en distinta proporción: una consiste en aceptar discursos ya completamente constituidos (éticos, políticos, estéticos) que llevan a reconstituciones de textos no autónomos y parcialmente centrífugos (pero que no es posible desprender): distribuciones de actores en roles, descripciones, epifenómenos. La otra actitud, después de la necesaria desarticulación de los discursos constituidos y de la adopción de elementos amorfos del extra-texto, opera una reestructuración original que integra en un nuevo sistema el conjunto de los elementos tomados del extra-texto; podemos recordar que Dante llama a la *Divina Comedia*:

«.....el poema sagrado»

en el que han puesto mano cielo y tierra (*Par.* XXV, 1-2). Estas últimas obras, mucho más raras que las otras, destruyen al mismo

20. Cf. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale,* París, ed. de Minuit, 1963, pp. 204-205.

tiempo la noción de género, a tal punto que nunca son imitables ni tampoco reductibles a una obra o a un tipo de obras precedentes; su estructura integra a fin de cuentas un gran número de elementos liberados de las condiciones pasajeras del extratexto, lo que hace que no sólo su contenido, sino sus justificaciones, sigan siendo aceptables y perceptibles aun cuando las condiciones que favorecieron su nacimiento hayan desaparecido.

VIII. 2. En el caso del Tasso encontramos un ejemplo bastante raro de conciencia crítica acompañando a la elaboración de una obra que presenta casi todos los grados de conformidad y todos los modos de evasión de lo verosímil, y que ha sido en seguida significativamente transformada en otra más respetuosa de exigencias que el autor había hecho metaliterariamente suyas, pero que la literatura (otros dirán la poesía)[21] había traicionado constantemente a lo largo de la elaboración del texto. Y lo que había sido imposible durante la constitución del texto —la identificación destacada y precisa de los lugares donde la literatura recuperaba por fuerza su autonomía— se realiza a continuación, cuando el escritor envejecido perdió en cierto modo el impulso que le había permitido infringir las reglas que se había forjado y adquirió una clarividencia crítica (identificación de los lugares autónomos del texto) que puso al servicio, no de la literatura, sino de sus exigencias metaliterarias, a fin de apartarlas y de integrar mejor su texto dentro de un conjunto de comportamientos extra-literarios. Tenemos así ante nuestros ojos la realización de un proceso de alienación progresiva de un texto, por el aumento de su verosimilitud y de su conformidad con otro texto tomado como base de la *prueba de la verdad.*

VIII. 3. En todo caso, cada época tiene su sistema de verosimilitud; la nuestra tanto como las otras. Y la historia de la crítica sólo está hecha con juicios fundados en el sistema de verosimilitud vigente en una época y, en particular, en sus teorías científicas. Si nosotros sabemos lo suficiente como para ver que nuestros instrumentos deforman la realidad, e incluso en qué la deforman, queda por descubrir *cuál es* la realidad literaria. Esta tarea de descubrimiento será aún por mucho tiempo negativa: se tratará de ver con qué no se identifica la literatura para ver a continuación, quizá, de qué está realmente hecha, qué elementos y mecanismos pone en juego la *creación* literaria, de qué hábitos y expectativas debe desembarazarse la *percepción* literaria para corresponder más exactamente a la *literaridad* de una obra.

Facultad de Letras y Ciencias Humanas,
París.

---

21. Substituimos la oposición «poesía-no poesía» o «poesía-literatura» (Croce en particular y muchos otros después de él) por la distinción «elementos literarios-elementos no literarios» dejando sentado que, por cierto, estos últimos pueden ser *literarizados.*

La productividad llamada texto

Julia Kristeva

> *«Y cuando Copérnico era casi el único de su opinión, ésta era siempre incomparablemente más verosímil que la de todo el resto del género humano. Ahora bien, no sé si el establecimiento del arte de estimar las verosimilitudes no sería más útil que una buena parte de nuestras ciencias demostrativas, y he pensado en ello más de una vez.» Leibniz,* Nouveaux Essais *(Nuevos Ensayos), IV, 2.*

La "literatura" verosímil

> *«Leer a menudo equivale a ser embaucado.»* Nuevas Impresiones de Africa.

Habiendo tomado literalmente el precepto platónico («expulsar los poetas de la República»), nuestra civilización y su ciencia se ciegan ante una productividad: la escritura, para sólo captar un efecto: la obra. Producen así una noción y su objeto que, arrancados del trabajo productor, intervienen a título de objeto de consumo en un circuito de intercambio (realidad-autor-obra-público). Se trata de la noción y del objeto «literatura»:[1] trabajo translingüístico que nuestra cultura[2] no alcanza sino en la postproducción (en el consumo); productividad ocultada, que es reemplazada por la representación de una pantalla que duplica lo «auténtico» y/o por la audición de un *discurso* —objeto secundario respecto de lo «real» y susceptible de ser apreciado, pensado, juzgado únicamente en su sustitución reificada—. Es a este nivel de inteligibilidad de la «literatura» como discurso sustitutivo, donde se sitúa la recepción consumidora del texto con su exigencia de verosimilitud. No es sorprendente entonces que este concepto, que se remonta a la Antigüedad griega, aparezca *al mismo tiempo* que la «literatura» y el «pensamiento sobre la literatura» (la Poética) y la acompañe sin tregua a lo largo de la historia «literaria» (el concepto de historia es, por lo demás, imposible sin la noción de «literatura»). De modo que lo verosímil parece formar parte

1. Habría que entender esta palabra en un sentido muy amplio: en nuestra civilización fonética se considera como «literatura» la política, el periodismo y todo discurso.
2. Cf. a propósito de la definición de este concepto: A. Kloskowska, *Kultura masowa: krytyka i obrona,* Varsovia, 1964: sección Rozumenie kultury; A. Kroeber y C. Kluckhohn, *Culture: a critical review of concepts and definitions,* Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1952 (Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology, XLVII, 1).

de la literatura (el arte), se identifica con su carácter sustitutivo y por este gesto mismo descubre su complicidad con todos los atributos de nuestro pensamiento.[3]

En el mismo trayecto de la inteligibilidad consumidora, el saber, después de la recepción vulgar, se ve confrontado con lo verosímil en cuanto toca a la «literatura». Hoy, en el momento en que tiende a construirse como una ciencia consciente de su proceder, la teoría de la literatura choca con una contradicción que la define como ciencia, define su campo de exploración y, al mismo tiempo, le asigna sus límites. Si bien la contradicción constituye toda palabra, la contradicción de que aquí se trata es doblemente sensible a nivel de un «metalenguaje» (la ciencia literaria) que se da como objeto un discurso reconocido como fundamentalmente secundario (la literatura, el arte). He aquí la contradicción: siendo la Palabra un signo, su función es la de *querer-decir* y, por ende, la de proporcionar un *sentido* que, ya sea remitiendo a un objeto, ya sea refiriéndose a una norma gramatical, es un conocimiento, un saber (comprendido en su meta-racionalidad); una cierta verdad sustenta como un fondo constante todo lo que es *enunciado*; el lenguaje es siempre un saber, el discurso es siempre un conocimiento para quien pronuncia o escucha la palabra en la cadena comunicativa. La ciencia literaria, situada también ella en el circuito decir-oir y extrayendo de él su esencia y su finalidad de querer decir, define su objeto: el texto como Palabra y, por lo tanto, también él como un querer-decir-la-verdad. Así, la ciencia literaria, solidaria de la actitud vulgar consumidora respecto de la producción de textos en la sociedad de intercambio, asimila la *producción* semiótica a un *enunciado*, se niega a conocerla en el proceso de su productividad y le inflige la conformidad con un objeto verídico (tal es el gesto filosófico convencional que presenta a la literatura como una expresión de lo real) o con una forma gramatical objetiva (tal es el gesto ideológico moderno que presenta a la literatura como una estructura lingüística cerrada). La ciencia literaria confiesa así sus limitaciones: 1) imposibilidad de considerar una práctica semiótica de otro modo que en sus relaciones con una verdad (semántica o sintáctica); 2) amputación (abstracción idealista) de la totalidad operante en una de sus partes: en resultado consumido por un cierto sujeto. El consumo literario y la ciencia literaria dejan de lado la productividad textual; no alcanzan sino a un objeto modelado según su propio modelo (su propia programación social e histórica) y no conocen más que el conocimiento (o sea, a sí mismos). Es en el centro mismo de esta contradicción —y de esta confesión implícita de impotencia— donde nos encontramos con el concepto «científico»

3. Los trabajos de Jacques Derrida a los que nos referimos aquí y en lo que sigue han mostrado las bases y las limitaciones fonéticas de la racionalidad cognoscente y de toda nuestra civilización definida como «logocéntrica». Cf. *L'écriture et la différence*, col. Tel Quel, ed. du Seuil; *La voix et le phénomène*, P. U. F.; *De la Grammatologie*, col. Critique, ed. de Minuit.

de *verosimilitud* como tentativa de la razón logocéntrica de recuperar una práctica translingüística.
La «literatura» misma, que ha llegado a la madurez que le permite escribirse también como una máquina y ya no solamente de hablar como un espejo, se enfrente con su propio funcionamiento *a través de* la palabra; el mecanismo de este funcionamiento, una vez tocado, la obliga a ocuparse de algo que *no es un problema inherente a su trayecto*, pero que la constituye inevitablemente para el receptor (el lector = el oyente), a ocuparse de esa máscara indispensable que adopta para construirse a través de ella lo verosímil. En este tercer aspecto de lo verosímil el que nos revelan los textos de Raymond Roussel. En ellos lo verosímil es tratado más acá de sí mismo y presentado más allá de sí mismo, es decir, en el trabajo anterior a la «literatura» y en un funcionamiento en el que el *querer-decir*, al volverse un *poder-escribir*, procede a la desmistificación de lo verosímil. A este nivel trataremos de captarlo para explicitar su ideología y su fijación histórica, así como la ideología y la fijación histórica de lo que es la «realidad» verosímil: el «arte», la «literatura».

El querer decir y lo verosímil

Si la función de «sentido» del discurso es una función de semejanza más allá de la diferencia,[4] de «identidad» y de «presencia ante sí» como lo mostró la admirable lectura de Husserl hecha por Derrida, se podría decir que lo *verosímil* (el discurso «literario») es un *segundo grado* de la relación simbólica de semejanza. Dado que el auténtico querer-decir (husserliano) es el querer-decir-la-verdad, la *verdad* sería un discurso que se asemeja a lo real; lo *verosímil*, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real. Siendo una «realidad» desajustada, que llega incluso a perder el primer grado de similitud (discurso-realidad) para jugarse sólo al segundo (discurso-discurso), lo verosímil no tiene más que una sola característica constante: *quiere decir*, es un *sentido*. A nivel de lo verosímil, el sentido se presenta como generalizado y olvidadizo de la relación que lo había determinado originariamente: la relación lenguaje/verdad objetiva. El sentido de lo verosímil no tiene objeto fuera del discurso, la conexión objeto-lenguaje no le concierne, la problemática de lo verdadero y de lo falso no le atañe. El sentido verosímil *simula* preocuparse por la verdad objetiva; lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que el «simular-ser-una-verdad-objetiva» es reconocido, admitido, institucionalizado. Lo verosímil no conoce; sólo conoce el *sentido* que, para lo verosímil, no necesita ser verdadero para ser autén-

4. Hemos desarrollado este postulado en «Le sens et la mode», *Critique* 247.

tico. Refugio del *sentido*, lo verosímil es todo lo que, sin ser sin-sentido, no se limita al saber, a la objetividad. A medio camino entre el saber y el no saber, lo verdadero y el sin-sentido, lo verosímil es la zona intermedia por donde se desliza un saber disfrazado, para controlar una práctica de investigación translingüística mediante el «querer-oirse-hablar-de-lo-absoluto».[5] Habiendo reservado a la ciencia el campo de lo verídico, este saber absoluto de que está impregnada toda enunciación, secreta un terreno de ambigüedad, un sí-y-no en el que la verdad es un recuerdo presente (una presencia secundaria pero infaltable), fantasmal y originaria: es el terreno extra-verídico del sentido como verosimilitud.[6] Digamos aquí, para mayor precisión, que el problema de lo verosímil es el problema del sentido: tener sentido es ser verosímil (semántica o sintácticamente); ser verosímil no es sino tener un sentido. Ahora bien, dado que el sentido (más allá de la verdad objetiva) es un efecto interdiscursivo, el efecto verosímil es una cuestión de relación entre discursos.

Trataremos de estudiar esta relación en dos niveles, semántico y sintáctico, subrayando que la distinción sólo es operativa: lo semántico delimita siempre a lo sintáctico y el enrejado «vacío» de la organización formal (gramatical) no se sustrae a la intencionalidad racionalista que engendra y regula la noción misma de articulación vacía.

El rasgo radical de lo *verosímil semántico*, como su nombre lo indica, es la *semejanza*. Es verosímil todo discurso que está en relación de similitud, de identificación, de reflejo con otro. Lo verosímil es un poner juntos (gesto simbólico por excelencia, cf. el griego *sumballein* = poner juntos) dos discursos diferentes, uno de los cuales (el discurso literario, segundo) se proyecta sobre el otro que le sirve de espejo y se identifica con él por encima de la diferencia. El espejo al que lo verosímil remite el discurso literario es el discurso llamado natural. Este «principio natural» que no es sino el buen sentido, lo socialmente aceptado, la ley, la norma, define la *historicidad* de lo verosímil. La semántica de lo verosímil postula una semejanza con la ley de una sociedad dada en un momento dado y la encuadra en un presente histórico. Así, para nuestra cultura, la semántica de lo verosímil exige una semejanza con los «semantemas» fundamentales de nuestro «principio natural», entre los que se cuentan: *la naturaleza, la vida, la evolución, la finalidad*. La escritura de Roussel es confrontada justamente con estos semantemas del «principio natural» cuando representa su pasaje *a través de* lo verosímil en *Impressions d'Afrique* y *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Esta semejanza con algo

5. Cf. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, p. 115.

6. Aristóteles, inventor de lo verosímil, no ha dejado de señalar las relaciones del conocimiento con la representación (mímesis, arte) como ocultamiento de lo real: «Si él conoce (theorè) algo, es necesario que lo conozca también en tanto representación, pues las representaciones son como las sensaciones, pero sin materia». Se encuentran en esta formulación, criticada por Lenín, las raíces del idealismo.

ya existente anterior a la productividad textual (con el principio natural) revela la tradición mística de la idea de desarrollo, inherente a la noción de verosimilitud.[7]

Pero si lo verosímil semántico es un «parecerse», éste se centra en el *efecto de parecerse* más bien que en el *hacer parecerse*. Verosimilizar a nivel semántico sería referir lo artificial, lo estático, lo gratuito (es decir, lo diferente de los significados del «principio natural») a la naturaleza, la vida, la evolución, la finalidad (es decir, a los semantemas constitutivos del principio natural). El proceso de este «referir», el desarrollo, la continuación, no cuentan. Lo verosímil nace en *el efecto* de la similitud. Este es, pues, su segundo rasgo semántico: aparecido en el centro mismo de la eficacia y teniéndola por fin, lo verosímil es un *efecto*, un resultado, un producto que olvida el artificio de la producción. Surgiendo antes y después de la producción del texto, anterior y posterior al trabajo translingüístico, clavado en los dos extremos de la cadena hablar-escuchar (cognoscible para un sujeto hablante y un destinatario), no es *presente* (el discurso de la producción presente es ciencia) ni *pasado* (el discurso de la producción pasada es historia); aspira al universalismo. Es, pues, «literatura», «arte», es decir, se presenta como «fuera del tiempo», «identificación», «eficacia», siendo entonces más profunda y exclusivamente conforme (conformista) con un orden (discursivo) ya existente.

Lo *verosímil sintáctico* sería el principio de *derivabilidad* de las distintas partes (de un discurso concreto) del sistema formal global. Distinguimos aquí dos momentos. Un discurso es sintácticamente verosímil si es posible hacer derivar cada una de sus secuencias de la totalidad estructurada en que ese discurso consiste. Lo verosímil depende, pues, de una estructura con formas de articulación particulares, de un sistema *retórico* preciso: la sintaxis verosímil de un texto es lo que lo hace conforme a las leyes de la estructura discursiva dada (a las leyes retóricas). Definimos así, en un primer momento, lo verosímil sintáctico como un verosímil *retórico*: lo verosímil existe dentro de una estructura cerrada y para un discurso de organización retórica. Es por el principio de la derivabilidad sintáctica que lo verosímil reemplaza al «hacer parecerse» que permanece tácito a nivel semántico. Ya que el procedimiento semántico de poner juntos dos entidades contradictorias (la verosimilización semántica) ha proporcionado el «efecto de semejar», se trata ahora de verosimilizar el proceso mismo que conduce a este efecto. La sintaxis de lo verosímil toma a su cargo esta tarea. Para verosimilizar la tecnología del «hacer semejar», no hay que referirse más a los semantemas de un principio

---

7. Lenín la desecha: «Es exacto que los hombres comienzan por *esto* (el principio natural), pero la verdad no está en el comienzo, sino en el fin, más exactamente, en la continuación. La verdad no es la primera impresión...». Y también: «(lo verosímil) = objetivismo + misticismo y traición de la idea de desarrollo» (*Cahiers philosophique*, p. 142-143).

natural que asume el papel de una verdad objetiva. Lo que se necesita es reconstituir un encadenamiento de secuencias y hacerlas derivar una tras otra, de modo que esta derivación confirme la ley retórica que se haya elegido. Así, a través de la derivabilidad, la retórica camufla el artificio del «poner juntos» semánticamente verosimilizante. Esta derivabilidad retórica ofrece, a la lectura ingenua, el mito de la determinación o de la motivación.[8] Aquí es objetivamente necesario caracterizar los criterios de la derivabilidad sintáctica mediante nociones semánticas. En el caso de los textos de Roussel: *Impressions d'Afrique* y *Nouvelles Impressions d'Afrique*, estos criterios semánticos de la verosimilización sintáctica serán la *linealidad* (origen-fin) y la *motivación* (silogismo) para la prosa, así como el desdoblamiento (rima, acoplamiento, identificación, repetición) para los versos.

Ahora bien, el principio sintáctico de derivabilidad relaciona el discurso consumido como verosímil, no sólo con su propia estructura global específica (retórica), sino también con el sistema formal de la lengua a que pertenece el discurso. Todo discurso articulado es derivable de la gramática de su lengua, y por esta derivabilidad misma, dejando de lado su semántica y su retórica, tolera una relación de similitud con un objeto, es decir, un verosímil. Cómplice de la convención social (del principio natural) y de la estructura retórica, lo verosímil sería aun más profundamente cómplice de la palabra: todo enunciado gramaticalmente correcto sería verosímil. Hablar nos obliga a lo verosímil. No podremos decir nada que no sea verosímil. La fuga de Roussel hacia y contra lo verosímil se detiene, también ella, en este último umbral, en la medida en que se detiene en el umbral del funcionamiento de la lengua y allí se queda definitivamente para morir. Sin embargo, en este nivel en que tocamos el mecanismo mismo del *signo* lingüístico, es preferible hacer una distinción entre lo *verosímil* y el *sentido*.

Si «verosímil» quiere decir «sentido» en tanto resultado, el «sentido» es un «verosímil» por la mecánica de su formación. Lo verosímil es el sentido de un discurso retórico; el sentido es la verosimilitud de todo discurso. Hablaremos de «verosímil» ante un texto organizado como retórico, reservando el término «sentido» para la palabra como también para la productividad del texto que, al escribirse como un proceso de escritura, no se cuida de la retórica. Lo verosímil es inherente a la representación retórica y se manifiesta en la retórica. El sentido es propio del lenguaje como representación. Lo verosímil es el grado retórico del sentido (del signo = *representamen*). Así en el caso de los textos de Roussel que ponen en escena la verosimilización, lo «verosímil» pasa a ser la máquina que permite escrutar y representar la función capital de la lengua: la formación de sentido; dicho de otro

8. Las relaciones sentido-retórica-motivación-determinación son estudiadas en el trabajo de Roland Barthes, *Système de la Mode*, ed. du Seuil, del que somos deudores en este trabajo.

modo, la formación de sentido está presente en la estructura retórica como una creación de verosimilitud. En cambio, en la productividad textual de Lautréamont, la desmistificación del aparato lingüístico no es (ya no es) un problema: y por ello lo verosímil (el relato, la estructura, la retórica) ya no es tampoco un problema de la escritura de textos; si aparece obligatoriamente en el consumo del texto (para el público que lee una «obra», un efecto), es en tanto *sentido* inherente a la palabra, es en tanto *querer-decir-del-lenguaje*. Pero incluso estas nociones de sentido y de querer-decir-del-lenguaje son un efecto que sólo vale para el circuito de información y de consumo en el que la producción de escritura tiene lugar bajo el nombre de *texto*: en la permitación textual anterior al producto, estas nociones ocupan un hueco y son tomadas a su cargo. Sin embargo, puesto que se trata de una lectura explicativa de textos, hablaremos de *verosímil* en el caso de Roussel porque construye sus textos sobre un enrejado retórico, pero hablaremos de *sentido* respecto de Lautréamont porque transforma la palabra en texto más allá de la retórica y del «principio natural».

El laberinto verosímil de Roussel

Los textos de Roussel enteramente modelados en y por el *desdoblamiento*[9] se despliegan (en la escritura así como para la lectura) en dos vertientes: la *productividad* del texto y el producto: *texto*. El bi-semantismo que *Comment j'ai écrit certains de mes livres* revela como siendo el lugar de eclosión de la palabra rousseliana, constituye también el proyecto y la práctica de la escritura en su totalidad. Roussel intitula dos de sus libros *Impressions* y no podemos evitar el leer en este significante el doble juego del significado: Littré anota que impresión significa una *acción*, pero también un *efecto*, un resto.[10]
Desdoblando el lugar de su escritura en lugar de escritura por un lado y lugar de lectura por otro (de trabajo y de consumo de un texto) y exigiendo el mismo desdoblamiento en el lugar de la lectura (que debería ser lugar de lectura y escritura, de consumo y de trabajo), Roussel se ve llevado, por una parte, a *pensar* su libro como una *actividad* que aplica *impresiones*, marcas, modificaciones sobre una superficie distinta de ellas (la superficie de la lengua), superficie que ellas extraen de su identidad consigo mismas, de su «verosimilitud», por el hecho de introducir una heterogeneidad: la escritura; por otra parte, se ve obligado a repre-

9. Para la lectura de Roussel remitimos al estudio fundamental de Michel Foucault, *Raymond Roussel*, ed. Gallimard.
10. Impresión. 1. *Acción* por la que una cosa aplicada a otra deja en ella una marca. 2. Lo que *queda* de la acción que una cosa ha ejercido sobre un cuerpo; *efecto* más o menos pronunciado que los objetos exteriores producen sobre los órganos de los sentidos.

sentarse el libro como el resultado, el *resto* de esta acción, su efecto recuperable y recuperado desde el exterior: su libro «da una impresión» en el sentido de «hacer juzgar, sentir, provocar» lo verosímil. Por este camino, que escinde el libro en productividad y producto, en *acción* y *resto*, en escritura y palabra, y teje el volumen del libro en la oscilación ininterrumpida entre dos planos definitivamente separados, Roussel tiene la posibilidad —en nuestra opinión, única en la historia de la literatura— de seguir paso a paso el desarrollo del trabajo translingüístico, ese encaminarse de la palabra hacia la imagen que se opera más acá de la obra, así como también la aparición y la extinción, el nacimiento y la muerte de la imagen discursiva, ese efecto estático de lo verosímil. Lo verosímil se hace cargo del trabajo: la retórica dobla la productividad abierta y este doblaje se presenta como una estructura discursiva cerrada. La fluidez dinámica de la acción «impresión» sólo puede incorporarse al enunciado tomando la rigidez estática de la impresión en tanto resultado, efecto. De modo que la productividad permanece ilegible para el público *impresionado* por lo verosímil (efecto). *Nouvelles Impressions* son necesarias para llenar el abismo que separa la acción («escribir») de esta impronta súbitamente absorbida (verosimilizada) por el lenguaje. Pero también aquí radica el drama, para Roussel como para todos los que «hacen literatura», incluso si esta literatura tiene una intención de ciencia: la retórica de la «obra» (la estructura cerrada) verosimiliza la producción. Más que ilegible, la productividad es *indecible* en una retórica literaria. Se necesitaría un discurso estructuralmente abierto y, por ende, estructurado como una apertura, una investigación, una posibilidad de corrección, para que esta productividad se pusiera en evidencia. Esta se da en el discurso de *Comment j'ai écrit...*, donde el «cómo» en la *ciencia* supone una *muerte*, la muerte del «escritor» tal como nuestra sociedad lo quiere y lo programa como personaje que «impresiona» produciendo lo verosímil. Escrito en vida de Roussel, pero destinado a la publicación póstuma, *Comment j'ai écrit* responde a esta exigencia tanto de *ciencia* como de *muerte* de lo «literario» que había determinado la puesta en relato (en las *Impressions d'Afrique*) de la productividad haciéndola legible y decible en el texto. Roussel no llega, como Lautréamont, a unir en una sola escritura los dos procedimientos: el «cómo» y lo «verosímil», la ciencia y literatura. Aquí también, pero esta vez visto desde el libro póstumo, el conjunto de los textos rousselianos aparece escindido, desdoblado. Roussel no practica la ciencia como literatura (Lautréamont, Mallarmé ya habían intentado hacerlo); *representa* la literatura como ciencia. Pero es justamente esta ambigüedad la que confiere alcance desmistificador a sus libros. Encadenados uno al otro y leyéndose uno en relación con el otro y *al revés* para quien quiere *comprender*, estos libros realizan lo que para Roussel quedó como un proyecto: leer el desarrollo del texto como una totalidad y cada parte a través del todo.

Las *Nouvelles Impressions d'Afrique*, por otra parte, ofrecen este proyecto en su forma más acabada.
Así tenemos pues, *Comment*... primero, desmistificando la programación bisemántica de la máquina lingüística; *Nouvelles Impressions d'Afrique* luego, desmistificando el significado «trascendental» de la estructura silogística y cerrada; *Impressions d'Afrique* (segunda parte), poniendo en guardia contra lo que hemos llamado la verosimilización sintáctica; *Impressions d'Afrique* (primera parte) por último, alcanzando el nivel de lo verosímil semántico para quebrantar el «principio natural» de nuestro razonamiento. Pero, si remontamos en sentido contrario la serie de estos textos, leeremos siguiendo el orden cronológico de la aparición de los libros, un orden que Roussel escogió sabia y necesariamente para herir nuestros prejuicios de «consumidores de literatura», uno tras otro, desde el más superficial al más reprimido. Y también quizá para hacernos comprender que lo que es leído o escrito como verosímil no es en el fondo sino el nivel *retórico* (la superficie comunicativa) de la *producción* de sentido en la palabra.

Lo verosímil semántico

> «Es que el loro se acostumbra prontamente a la ca-
> Que... [dena
> Lo ata a su percha y aún muerto lo atará»
>
> *Nouvelles Impressions d'Afrique* *

La primera parte de las *Impressions d'Afrique* representa un universo fantástico, ubicado en África donde, bajo la autoridad del rey Talou, se despliega en la inmovilidad el espectáculo viviente de una maquinaria que iguala a la naturaleza, de una muerte que impresiona como (y más que) una vida. Los humanos bloqueados por la enfermedad (Louise Montalescot) o la muerte (Emanuel Kant) funcionan gracias a una máquina (Louise) o a un animal (una urraca que hace andar el cerebro de Kant). Acrobacias imposibles, tiros milagrosos, un niño utiliza un pájaro como si fuera un avión; un gusano toca la cítara; Ludovico tiene una voz cuádruple; Legoualch extrae música de su tibia; una ciega recupera la vista; un telar teje auroras; un amnésico recobra la memoria... Las *Impressions* acumulan lo fantástico y nos lo hacen soportar como verosímil. Lo artificial (lo diferente de lo natural, de lo real) imita a lo real, lo dobla (se iguala a

* Como no existe traducción castellana de los textos de Raymond Roussel —y dada su complejidad— hemos reproducido, en Apéndice, la versión original francesa. La traducción castellana carece de toda pretensión literaria, y ha sido hecha tratando de respetar fielmente las significaciones que son el objeto del análisis de Julia Kristeva. La referencia a la versión original del Apéndice se indica con letras (A, B, C, etc. [N. del E.]

lo real) y lo supera (nos señala más que lo real). El gesto radical de lo verosímil está allí: un *poner juntos* sememas opuestos que basta para referir (lo imposible) a lo verdadero (al principio natural). Es necesario que lo *extravagante* que, en nuestra cultura vitalista y activista es siempre la muerte, la no-naturaleza, la inmovilidad (y, por lo tanto, Louise, Legoualch o todas las acumulaciones de hilos, de correajes, de tubos) se relacione con lo *diferente* de él, la vida, la naturaleza, el movimiento; basta, pues, que se ponga a funcionar, a evolucionar, a tener una finalidad, a producir efectos, para que se constituya como *verosímil*. Se podría decir que no siendo posible en la convergencia del discurso la disyunción de dos contrarios (lo mismo y lo diferente), lo verosímil no tiene tiempo de constituirse en la palabra. Los dos contrarios (lo mismo y lo diferente, la naturaleza y el extravío) se sintetizan en un *mismo* que *es* siempre verosímil. Lo inverosímil sólo goza de una temporalidad que podríamos llamar T-[1] de la palabra: prácticamente no existe en ella. En el momento mismo en que la muerte se comporta *como* una vida, *se torna* una vida; incluso podría decirse que la muerte sólo es verosímil si se comporta *como* su contrario sémico, la vida. Destaquemos al pasar que el texto de Roussel, al mismo tiempo que verosimiliza lo «inverosímil», relata (pone en forma de relato) el *cómo* que asume el papel de articulación de la verosimilización. Al mismo tiempo que un espectáculo verosímil, las *Impressions d'Afrique* son un reflejo especular del procedimiento verosimilizante: teatro y teoría de lo verosímil.

Lo verosímil semántico. La combinatoria sémica

Así, la imagen del «poner juntos», de «como», de la «identificación» es frecuente en este imperio de lo Mismo que es el texto de Roussel (hablamos aquí del producto y no de la productividad). El poner juntos requiere el doble juego del aislamiento y de la atracción, es decir, una *irreductibilidad* al mismo tiempo que una *síntesis* de sememas opuestos. Esto es admirablemente ilustrado por el funcionamiento conjugado de los dos metales del químico Bex: la emantina y el estancio.

«La emantina era atraída a distancia por un metal determinado o por una joya especial.»
«Para hacer posible y práctico el manejo de la emantina, recientemente inventada, se había hecho indispensable el descubrimiento de un cuerpo aislador... Una delgada hoja de emantina, al obstaculizar la irradiación de la emantina, anulaba completamente el poder de atracción que la interposición de los más densos materiales no lograba disminuir.» (*I.A.* 15).[11]

11. *Impressions d'Afrique* que nosotros abreviamos *I. A.* junto a la indicación de la página.

La palabra aglutina todo lo que se aparta de su estructura, asimila toda diferencia a las normas del principio natural: funciona a la manera de la sangre de Fogar, como esos coágulos fabulosos generados por el sueño letárgico del niño, que rompen sus venas para *atraer* a los objetos del exterior, despertarlos y transformarlos de muertos o minerales en organismos vivos. La proyección identificadora de lo mismo en lo diferente (función verosimilizadora por excelencia) fundamenta cada uno de los gestos de la «caña pensante»: así sucede con la «caña blanca» de Fogar «planta receptiva», «destinada a reproducir indefinidamente los delicados cuadros que ahora formaban parte de ella misma» (*J. A.* 379). El Verbo humano encuentra en esta imagen su carácter de *autoreproducción* de cuadros dentro del recinto de lo verosímil.
Las combinaciones sémicas más absurdas se verosimilizan en la palabra. La aleación de dos series disyuntivas sólo parece absurda desde un lugar ubicado a *distancia* temporal y espacial del discurso producido: es el lugar de la diferenciación lógica, exterior al lugar de la palabra identificadora. La reunión de dos entidades sémicas que lógicamente se excluyen porque se doblan, se destruyen o son tautológicas, ya no es absurda una vez pronunciada, o mejor, el absurdo lógico se perfila como una autoridad indispensable a lo verosímil discursivo. Se podría interpretar así la secuencia «al invernador de Niza darle un sobretodo» (*N. I. A.*)[12] que parece resumir la fórmula semántica de la prestación de verosimilitud:

«Es darle: —al navegante novicio, ipeca,
mientras el huracán tensa la escota hasta romperla;
a quien lo escucha, cuando un conferenciante preludia,
un narcótico; — a quien de un tren en marcha
se asoma, un abanico...» [B]

El discurso verosimilizador tiene un operador fundamental: «como» —proposición sustitutiva que hace tomar uno *por* el otro a los sememas más incompatibles:

«Como si al elegir la segunda oportuna,
hubiera podido un hechizo inclinarlo
a tomar: — el aparato inventado por Franklin
que sin peligro en un pozo al rayo hace perder
por un hilo gris en una aguja de coser...
...para el babero
— Cuando, mediador, lo atraviesa el rasgo
de un cura, un cuadro negro...» [C]

La reunión de lo *uno* y de lo *otro* y la sustitución de uno por otro, *unifican* el discurso. El pensamiento (Palabra) de nuestro presente impone una calma tranquilizadora cuando se refiere a sí mismo

12. *Nouvelles Impressions d'Afrique* que abreviamos *N. I. A.* junto a la indicación de la página.

(verosimiliza): Roussel llama a este presente tranquilizador la *edad del «sobre todo»* (*N. I. A.* 43) y, para oponerlo a otro texto cultural, lo evoca sobre «el campo de batalla» de las pirámides, terreno distinto, hecho de luchas y de diferencias («el Egipto, su sol, sus noches, sus firmamentos»). La edad en que el «sobre todo» connota a un discurso comodín ganzúa, que todo lo viste y que todo lo cubre, es la edad de la *polisemia.* Es decir que la palabra (el signo) se desdobla cojeando: el significante designa por lo menos dos significados, la forma remite por lo menos a dos contenidos, el contenido supone por lo menos dos interpretaciones, y así al infinito, todos verosímiles puesto que han sido reunidos en un mismo significante (o bajo una misma forma, o en un mismo contenido, y así al infinito). Así es como oscilan en un vértigo: la *nebulosidad de sentido*[13] en la que está sumergida en última instancia la palabra verosímil (el signo).

Roussel devela así otra variante de la combinatoria sémica de lo verosímil, a saber: la unidad significante se desdobla en dos índices de los cuales uno solo es un portador de sentido, en tanto que la unificación es posible gracias a una identidad a nivel del índice carente de significado. Se podría ilustrar este procedimiento mediante ejemplos tomados del ordenamiento de los sintagmas narrativos. Así, en el episodio de los granos de uva que reproducen cuadros históricos: el sintagma «uva» y el sintagma «reproducción» son reunidos por sus índices sémicos «transparencia» y «volumen» que carecen de valor significante dentro del contexto; lo que es verosímil y verosimilizado es la incompatibilidad de los índices portadores de sentido dentro del contexto, a saber «pequeñez-grandeza», «planta-historia», «naturaleza-cine», etc.... Pero si el episodio que acabamos de mencionar no es sino una formulación narrativa del desdoblamiento con identificación en un nivel carente de sentido para el contexto preciso (en el nivel de un significado dividido que ocupa el lugar de un significante), Roussel encuentra este principio en el corazón mismo del funcionamiento lingüístico, en la *polisemia.*

La obsesión rousseliana del lenguaje verosimilizante se traduce en una pasión por la polisemia y por todos sus fenómenos colaterales (sinonimia, homonimia). Es sabido que el proyecto de las *Impressions d'Afrique* «era llenar mediante un relato» el «sentido frustrado» de dos homófonos, reconstituir mediante la retórica la solidez del significado (la diferencia) que se desvanece en la identidad fonética (de los significantes).[14] Este tema es representado en las *Nouvelles Impressions d'Afrique* por la imagen de la *cruz*: signo polivalente que significa todo, cualquier cosa y nada («cuántos aspectos diversos toma la cruz» *N. I. A.* 45), o por el tema frecuente de la calumnia: imagen peyorativa de la palabra verosimilizante, discurso que hace *creer* en todo lo que pretende *decir.*

---

13. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 236 y sig.
14. *Ibid.*

Además de frustración del sentido, el discurso verosímil es también una *restricción* del sentido, una reducción de lo «real». La palabra cognoscente que dota de sentido a un cosmos pluridimensional no hace más que reducirlo a una abstracción lineal: «sustraer en toda ocasión es natural del hombre» (*N. I. A.* 47). Verosimilizar para comprender sería, pues, referir una práctica (un teatro) a un objeto (a una imagen chata). La mecánica del signo está concentrada en esta tercera variante de la combinatoria del agrupamiento discursivo: la *restricción* que Roussel hace figurar en la cuarta parte de las *Nouvelles Impressions d'Afrique*:

«Así: — la sombra, a mediodía, sobre el cuadrante solar,
mostrando que el estómago reclama su salario;
— Por el hielo, negósele, el metro patrón;
...
El disco del sol en el cielo de Neptuno» [D]

El sentido frustrado y restringido es compensado por lo verosímil retórico que forma parte integrante del mecanismo del mismo sentido: su «otro» indivisible, ausente de la superficie explícita, es el sentido mismo. En el momento en que él (sentido-retórico) lo (se) frustra, lo (se) amplifica. Así, eliminando los delgados tabiques del significado, el Verbo (la Voz) los aleja cada vez más, dominándolos perfectamente mediante el enrejado inmóvil de la gramática:

«Guardémonos de olvidar que, en efecto, la voz lleva más allá de un delgado muro, más allá de una puerta.» [E]

En esta operación, la incompatibilidad de los significados es superada por la atracción de los significantes que trascienden las prohibiciones lógicas, hacen mover el cuadro fijo de las disposiciones lógicas (o históricas, sociales), volviéndolas efímeras y obligándolas a transformarse en otro cuadro lógico (histórico, social) para el cual la disposición inicial no es sino una anterioridad referencial. La verosimilización es así una redistribución de los significados, cuantitativamente limitados, en combinaciones sémicas (significantes) variadas. De allí ese dinamismo sobre un fondo de muerte, esa agitación estática que *constituye* las *Impressions d'Afrique* y que, si se la quiere leer como un «querer decir», significaría: la verosimilización es nuestro único procedimiento de *evolución* en la intelección, es el motor de la racionalidad cognoscente. Es ella la que transforma el absurdo en significación:

«Cinna conspirador que se vuelve en su asedio
el amigo de Augusto tras haber presentido la trampa;
...
Daniel que los leones encuentran simpático en el foso;
...

Que Atila, mejor plantado que su primogénito Rodrigo,
es más pródigo que éste en alejandrinos famosos;
— Que una curva, yendo al encuentro de un rumor que corre,
más corta es que una recta para unir dos puntos» [F]

No por ello es menos cierto que esta «dinámica» de lo verosímil que parece transgredir toda barrera lógica (histórica) está encadenada por el sentido preexistente de las palabras (de la gramática, de las categorías lógicas en definitiva) y es dentro de este marco donde traza estas curvas de significado anulado (de significante), y es a partir de ese marco que resulta inteligible (como significado).
Las especulaciones platónicas sobre el «arte» explotan este dinamismo de lo verosímil para imponer la noción idealista del arte-demiurgo como una *creación* discursiva. Encerrado en la racionalidad cognoscente, el platonismo no puede considerar al «arte» de otro modo que en una relación con lo *verdadero* y, por ende, como una rama de las ciencias aplicadas: el arte es más o menos impuro, su método es mixto puesto que emplea la conjetura (*orochasmos*) así como la medición (*metra*) y no alcanza jamás la precisión perfecta (*akrebeia*) (cf. Platón, *Filebo*). Veremos más adelante, en el curso del análisis del texto rousseliano, que la productividad textual no es una *creación* (una demiurgia) sino un trabajo anterior a su producto que, por consiguiente, si es científica, lo es en tanto práctica de su propio código y en tanto destrucción radical de la imagen que el platonismo (antiguo o moderno) quiere dar de ella como mezcla de conjetura y de medida, como precisión imperfecta, como anomalía posible.
Resumamos: la verosimilización semántica es una reunión de sememas opuestos (y de sus elementos correspondientes en los distintos niveles de la estructura discursiva), y que por ello se encuentran uno respecto del otro en una relación de sustitución o de restricción. Al operar sobre la división del sistema del signo en significante y significado, lo verosímil es una unificación de significantes por encima de significados estancos: se presenta así como una polisemia generalizada. Se podría decir que lo verosímil es la polisemia de las grandes unidades del discurso.

La topología comunicativa

La conjunción que constituye lo verosímil, vive de una topología que devela aún más profundamente la semántica e incluso la ideología de la verosimilización. Se trata de la topología comunicativa y, por lo tanto, de la conexión sujeto-destinatario. Se ha podido demostrar la pseudodiferencia de estos dos polos que, reducidos a un juego de espejos, remiten uno al otro ante la presencia infranqueable de la Palabra del locutor que *se* escucha en su *inter*locutor... El efecto verosímil es virtualmente exigido por

el interlocutor en tanto interlocutor. Así el sujeto de la palabra, estratificado en locutor e interlocutor, encarna la única geografía posible de lo verosímil. Poseedor de un «principio natural» 1 en tanto locutor, el sujeto del discurso no puede eliminar este «principio natural» sino en una temporaridad inexistente puesto que es exterior al discurso y que hemos llamado T^{-1}, y que por ende en tanto no-locutor y antes de su constitución como interlocutor. Este desdoblamiento que engendra un «locutor fluctuante», posterior al sujeto y anterior al destinatario del discurso (un «-S» y un «D^{-1}»), permite al sujeto del discurso realizar una combinatoria de unidades sémicas que termina en un «principio natural». 2 Este último es *entendido* por el poseedor del «principio natural» 1 (por el locutor) ubicado ya en el extremo del circuito discursivo como interlocutor, bajo la forma del discurso secundario, de un retoque al «principio natural» 1 que se ha producido en el curso de la palabra misma. Lo verosímil exige así un sujeto del discurso que considere como Otro a su interlocutor (a sí mismo) con el cual, por el mismo camino, se identifica. Lo verosímil, segundo grado del sentido, retoque de lo verdadero, sería (al nivel en que vive) el resorte que constituye al Otro en tanto Mismo (la pseudodiferencia) y permite su recuperación por el Mismo en tanto Otro en el discurso.
La máquina fotográfica es la imagen que Roussel emplea para relatar este efecto de proyección de lo Mismo en lo Otro que se estructura sobre el retoque de uno (un discurso) más bien que sobre la disyunción de *dos*. Roussel celebra el «poder del retocador» que siempre interviene.

«Cuando cada uno de su yo, al que está tercamente adherido, rígido extrae un orgullo cliché.» [G]

La figura de la *envidia* y del *envidioso* transforma en imagen la misma topología de la identificación en el discurso:

> «El envidioso (...)
> se acostumbra al sentimiento del montaje del otro.» [H]

y también:

«Por encima del prójimo se reconoce su rango».[I]

El espejo discursivo en el que se proyecta el *reconocimiento* del locutor en el interlocutor en tanto interlocutor (locutor original y «retocado») aparece a la racionalidad del saber como un reconocimiento (como un verosímil). Para el aristotelismo, el «arte»-sinónimo de lo verosímil está centrado sobre el principio de reconocimiento. Freud cita a Gros insistiendo sobre el hecho de que «Aristóteles ha visto en el placer del reconocimiento el fundamento del goce artístico».[15]

---

15 Cf. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, p. 14.

En esta misma perspectiva y obedeciendo a la figura fundamental del texto rousseliano, la imagen de la reproducción, del doblaje, del efecto re-conocido ocupa todo el relato de Roussel. Lo leemos en ese «dibujo líquido... tan marcado que se distinguía en algunos lugares la sombra de las migas sobre el mantel» que Fuxier produce con ayuda de pastillas (*I. A.* 136). Así también el espectáculo de Fuxier: «así como las baldosas de una iglesia reproducen al sol los más mínimos detalles de un vitral, todo el espacio ocupado por el marco plagiaba servilmente los contornos y los colores fijados en la pantalla» (*I. A.* 179). Reproducción, plagio, secundario, efímero, pretendidamente «otro», imitación (es conocido el talento de imitador de Roussel y el éxito enorme y unánime que obtenía con las numerosas imitaciones que hacía de actores y de personas corrientes,[16] así es el efecto de la palabra, una fluidez inestable sobre una superficie frágil pronta a hundirse en un olvido donde ya no opera el reconocimiento. La memoria (el saber, el sentido, el poder de verosimilización) del joven negro no puede ser reconstituida por el mago Darriand sino mediante un «desfile sobre el fondo blanco gracias a un sistema de proyectores eléctricos (mediante) toda clase de imágenes coloreadas que la sobrexitación momentánea de los sentidos hacía tomar por realidades» (*I. A.* 147). Imagen exacta de la verosimilización como un efecto momentáneo de proyección que procede por choques y juegos de contraste, pero que para ser completo exige un orden: es este orden el que Darriand va a establecer proyectando las secuencias en una consecutividad lineal y silogística. Tocamos así el nivel sintáctico de lo verosímil.

La sintaxis de lo verosímil

«Para los lectores que no han sido iniciados en el arte de Raymond Roussel será ventajoso leer este libro primero de la página 212 a la página 455 y luego de la página 1 a la página 211.» Esta advertencia, agregada a la página inicial de las *Impressions d'Afrique* aclara de modo más bien serio que irónico la *inversión* que un consumo literario (proveniente de un sujeto que escribe o de un sujeto que lee) opera ante un texto. Esta inversión propia de todos los que no tienen en cuenta el mecanismo mismo de la lengua que Roussel transforma en imagen, devela no sólo el carácter *secundario*, ingenuo, falacioso de toda exigencia de verosimilitud, sino también el proceso por el que el sujeto construye —apropiándoselo— un discurso. Este proceso tiene dos fases que Roussel separa nítidamente: una es lo verosímil como *lengua*, la otra es lo verosímil como *palabra*.
Si la conjunción semántica de unidades contradictorias bastaba, en la primera parte de las *Impressions d'Afrique*, para ser *legi-*

16. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 41.

ble un enunciado (para proporcionar el eje fundamental de la lengua de lo verosímil), el verdadero *re-conocimiento* —fundamento del «goce estético» del que habla Aristóteles—, sólo se cumple en un gesto *gramatical* que depende de la palabra, es decir: 1) en la constitución de una cadena de sintagmas narrativos y 2) en su ordenamiento según las reglas de la sintaxis y/o de la lógica discursiva.

La verosimilización semántica explicitada en la primera parte de las *Impressions d'Afrique* indicaba que no hay discurso posible fuera de la función de asimilación, de semejanza, de proyección identificadora de la lengua en tanto signo (de la palabra, de los sememas). Condición previa a todo enunciado, lo verosímil semántico requiere en un segundo momento su complemento: la estructura sintáctica (la *frase*) que colmará con sus articulaciones este espacio que la conjunción semántica había esbozado. La primera parte de las *Impressions d'Afrique* operaba con las unidades mínimas de la lengua profundamente disimuladas: las palabras como sememas y el sentido de su aglutinación. Se ha podido descifrar a este nivel la ley del signo y del aparato del conocimiento (del re-conocimiento) del sujeto hablante.

La segunda parte de las *Impresions d'Afrique* pone en escena una unidad mayor: la frase con sus elementos y sus relaciones de dependencia. Más manifiesto en la palabra cotidiana, este segundo nivel, aunque posterior y secundario en el proceso de la escritura, debe ser reubicado al comienzo de una lectura conforme al sentido común. Comenzando por la segunda parte del libro, el lector extraño al laboratorio de Roussel encontrará lo verosímil porque descubrirá el relato que, como veremos, se organiza como una frase estructurada. En efecto, el verdadero relato comienza apenas *después* y *sobre* la trama de la conjunción simbólica de la primera parte. Lo verosímil auténtico, parece decir Roussel, es lo verosímil retórico; el verdadero reconocimiento es una retórica (un relato).

Ahora bien, el relato (la retórica) sigue el hilo sintáctico de la frase: los sintagmas retóricos del relato son expansiones de los sintagmas gramaticales. El relato verosímil (la segunda parte de las *Impressions d'Afrique*) se abre mediante una constitución de unidades narrativas elementales. Es un sintagma de tipo nominal el que se articula primero y que desempeñará el papel de *sujeto* en esa frase que es el relato.[17] Así, Roussel comienza por enumerar la lista de los viajeros de Lincée dando breves características de cada uno, de modo que el sintagma nominal SN se organiza como un sintagma atributivo (S + A). El segmento que sirve de determinante al sustantivo en el sintagma atributivo se presenta a menudo como una frase. Se sigue de esto que la frase global (el relato) toma el aspecto de un encadenamiento de frases mínimas y por lo tanto predicativas (en las que el sintagma nomi-

17. Sobre los sintagmas nominales y verbales, cf. Jean Dubois, *Grammaire structurale du français*, I y II, col. Langue et Langage, Larousse.

nal es el sujeto y el sintagma verbal el predicado) a través de sintagmas atributivos yuxtapuestos:

$$SN_1 + SN_1 + SN_1 \ldots = (S + A)\ (S + A) + \ldots$$
$$[S + (SN_1 + V + SN_2)] + [S + (SN_1 + V + SN_2)] + \ldots$$

El relato se vuelve una yuxtaposición de relatos encastrados unos en otros por medio del sustantivo-sujeto.
Se podría decir que el sintagma verbal aparece en el relato cuando los viajeros, una vez en los dominios del rey Talou VII, emprenden un largo trabajo de rescate creando el Club de los Incomparables y lanzándose a sus actividades. Este sintagma verbal comporta un segmento «Verbo» V (las secuencias narrativas que designan las actividades de los Incomparables) y el «segmento nominal Objeto» SN_1 (las secuencias narrativas que designan el objeto de las actividades de los Incomparables). El sintagma verbal $V + SN_1$ se opone al sintagma nominal SN_2 como un predicado a su sujeto. Así se articula la estructura mínima del relato como copia exacta de la estructura de la frase canónica:

$$\{(SN_1) + [(V) + (SN_2)]\}$$

La fórmula se complica cuando se agrega a la arborescencia del sintagma nominal SN_1 (cf. más arriba) la del segmento nominal-objeto SN_2 en el sintagma verbal. En efecto, cada una de las actividades increíbles de los Incomparables, que desempeñan el papel de objeto en relación al «Verbo» principal del relato —el «rescate de los prisioneros—, se despliega por su parte como relato autónomo (como frase canónica con un sujeto, un verbo y un objeto propio. Se constata aquí, al nivel del sintagma nominal objeto SN_2 otro encastramiento de relatos (de frases canónicas) a través de la yuxtaposición de los sintagmas nominales objetos, controlados por el «verbo»:

$$(V) + [(SN_2) + (SN'_2) + (SN''_2) + \ldots$$
$$= (V) + [(SN_1 + V + SN_2) + (SN'_1 + V' + SN''_2)] + \ldots$$

Aquí también, cada SN_2 es susceptible de desplegarse en una frase del tipo-sujeto-predicado, y así al infinito, siempre verosímil, con la sola condición de obedecer a la norma gramatical.
Simplifiquemos, no obstante, diciendo que el relato se estructura como dos series de frases mínimas, que toman respectivamente el aspecto de un sintagma nominal sujeto y de un sintagma nominal objeto (segmento del predicado) en la estructura canónica del relato soldado por el verbo:

$$\overbrace{\underbrace{S + [\,(SN_1 + V + SN_2)\,]}_{\substack{\text{atributo} = \\ \text{sujeto} + \text{predicado}}} + \underbrace{[S' + (SN'_1 + V' + SN'_2)]}_{\text{atributo} = \text{sujeto} + \text{predicado}} + \ldots +}^{\text{sintagma nominal (sujeto)}}$$

$$\underbrace{V + \overbrace{[\underbrace{(SN_1 + V + SN_2)}_{\text{sujeto-predicado}} + \underbrace{(SN'_1 + V' + SN'_2)}_{\text{sujeto-predicado}} + \ldots]}^{\text{sintagma nominal (objeto)}}}_{\text{sintagma verbal (predicado)}}$$

Aplicada al universo fantasmal de la primera parte, esta fórmula termina por verosimilizarlo: [18] el lector «no iniciado» reconoce en él, a través del enrejado lógico del enunciado informativo, un «objeto» cuya «verdad» es tolerable gracias a su conformidad con la norma gramatical. Dicho de otro modo, una vez derivable de la fórmula que acabamos de dar, todo enunciado es perfecta y sintácticamente verosímil.

Así extraemos como regla sintáctica principal de lo verosímil la estructura de la frase canónica sujeto-predicado. Dentro de esta ley se pueden descubrir muchas figuras sintácticas secundarias de lo verosímil, como por ejemplo: la repetición, el desdoblamiento, la enumeración.

Una relación de *repetición* une las dos partes del libro: la segunda es una reiteración de la primera, con un leve desajuste introducido por la estructura sujeto-predicado de la segunda parte. Dicho de otro modo, la primera parte es una yuxtaposición de frases canónicas reducidas a núcleos simples (sememas) y que se encadenan como tales. La segunda repite las mismas frases canónicas ordenándolas en la relación sujeto-predicado y este orden es una corrección que proporciona lo verosímil retórico.

En la segunda parte del libro la repetición opera entre el sintagma nominal sujeto y el sintagma nominal objeto: los datos biográficos con los que Roussel presenta a los viajeros son retomados y detallados (corregidos) por las actividades de los viajeros en el Club de los Incomparables. Una vez más la corrección interviene en el momento en que aparece la estructura sujeto-predicado, siendo el sintagma verbal determinante en su articulación.

Así, en cada ocasión, la repetición introduce una nueva dimensión que encamina cada vez más al lector hacia un verosímil per-

18. Descubrimos estructuras similares en la primera parte del libro donde las secuencias agrupadas se organizan, en su autonomía, como relatos (según el esquema sujeto-predicado). El análisis de esta fórmula es, sin embargo, más pertinente a partir de la segunda parte del libro puesto que es ella la que se construye como conjunto enteramente centrado en la correspondencia sujeto-predicado. La primera parte no es «relato» verosímil: sus sintagmas (frases canónicas) no se integran en una estructura englobadora de tipo sujeto-predicado.

fecto: de sememas yuxtapuestos pasamos (a través de la conexión sujeto-predicado) a sintagmas nominales para terminar (siempre a través de la conexión sujeto-predicado) con una frase mínima englobadora y constituida por un sintagma nominal y un sintagma verbal. La secuencia repetida nunca lo es mecánicamente: un «aumento» de lo verosímil prosigue su curso hasta que la conexión sujeto-predicado encierra todos los sememas. El lector no iniciado descubre entonces, en esta repetición correctiva, una *motivación* (el silogismo) y un *tiempo* (la linealidad: origen-meta) y por esto mismo reconoce entonces en ella el «principio natural».

Las frases mínimas (los relatos mínimos) que se encadenan en el interior del sintagma nominal objeto o sujeto, lanzan el *tiempo* retórico: una profundidad que conduce al origen o remite al fin y que un enunciado exige como condición previa de toda pretensión de verosimilitud. No comprendemos lo que sucede en el reino de Talou VII sino gracias a esa red temporal que surge de la repetición sucesiva de los sememas narrativos a través del despliegue de la estructura sujeto-predicado. Sólo la estructura de frases del relato proporciona una motivación y un origen porque ella es la estructura del silogismo y/o del razonamiento lineal del reconocimiento. Habría que invertir la lectura para leer la producción oculta de lo verosímil: la motivación y el origen son dados por la repetición de la estructura sujeto-predicado. Todo el relato es así derivable de esta estructura que no hace más que repetir a diferentes niveles. Lo verosímil se realiza cuando cada secuencia puede ser derivada de otra dentro de los marcos de la estructura sujeto-predicado (de la motivación y de la linealización).

La repetición como una de las funciones de lo verosímil, es a tal punto inherente al texto rousseliano que ella misma aparece retomada mediante una imagen: la imagen de la repetición, de la resonancia, de la reedición. Recordemos al caballo Romulus cuya lengua «en lugar de ser cuadrada como las de sus semejantes, afectaba la forma puntiaguda de una lengua humana. Esta particularidad, descubierta por azar, había decidido a Urbano a intentar educar a Romulus, el cual como si fuera un loro, se había habituado, en dos años de trabajo, a reproducir nítidamente cualquier sonido» (*I.A.* 96). O bien la familia Alcott —esa serie de torax que repiten el sonido: «Stéphane, a viva voz, pronunció toda clase de nombres propios, de interjecciones y de palabras muy usuales, variando al infinito el registro y la entonación. Y cada vez el sonido rebotaba de pecho en pecho reproduciéndose con una pureza cristalina, primero fuerte y vigoroso, luego debilitado cada vez más hasta el último balbuceo que parecía un murmullo» (*I.A.* 121). O más aún, esta nueva versión de Romeo y Julieta que termina por no tener relación alguna con el original, pero cuya procedencia shakespeariana es verosímil gracias a las numerosas repeticiones conformes a la fórmula ya examinada del sujeto-predicado. Los artificios de la puesta en escena retoman

esta repetición en la imagen del humo que reedita: «Ya la escena vaporosa se elevaba deshilachándose de a pedazos. Después de su ascensión, una nueva humareda, salida de la fuente habitual, reeditó los mismos personajes en una postura diferente; la alegría había cedido lugar al terror y bailarines y libertinos confundidos entre sí y de rodillas bajaban la frente ante la aparición de Dios Padre, cuya faz encolerizada, inmóvil y amenazante en medio de las alturas dominaba a todos los grupos... El humo formaba aquí dos temas escalonados apreciables por separado» (*I.A.* 157). Es difícil no relacionar esta presencia insistente de la repetición en el libro de Roussel con la misma obsesión de la repetición en la literatura europea de fines de la Edad Media y comienzos del Renacimiento (las crónicas, las primeras novelas escritas en prosa, las vidas de santos, etc.). Detalladas investigaciones [19] han probado el origen vocal, fonético y rural de tales enunciados: provienen directamente de la feria, del mercado, de la vida sonora de la ciudad comercial o del ejército preparado para la acción. Proferidos en voz alta por los comerciantes y los pregoneros, los giros repetitivos son los núcleos mismos de una práctica discursiva generada en y para la información y que se estructura como un mensaje, como una conexión entre un locutor y un destinatario. Pronto se introduce en los textos escritos (La Sale, Rabelais, etc.). Al producirse en el momento mismo en que la cultura europea escapa a la dominación del símbolo (Edad Media) para someterse a la autoridad del signo (Tiempos Modernos), este fenómeno indica una vez más hasta qué punto la estructura del relato verosímil es deudora de la estructura de la comunicación fonética. Situado en el otro extremo de la historia, cuando el signo se descompone y su fórmula se desnuda para quien «genera» un texto, Roussel es fascinado de nuevo (y esta vez con una distancia que le permite reproducir este fenómeno en todos los niveles de la estructura) por esta reiteración de silogismo que pone de manifiesto el esqueleto del enunciado (verosímil).

La enumeración, cercana a la repetición y como ella figura vocal [20] por excelencia (por lo tanto figura verosimilizadora), aparece también en el cuadro de la conexión sujeto-predicado analizada más arriba. Aparece en la *serie* de los sintagmas nominales que constituyen el sujeto del relato (tal como la lista de los viajeros de Lincée), lo mismo que en el interminable encadenamiento de sintagmas nominales objetos (las hazañas de los Incomparables). La enumeración es una figura frecuente de las *Nouvelles Impressions d'Afrique*: basta ordenar hechos «absurdos» en una serie de enu-

---

19. M. Bakhtine, *Problemi poetiki Dostoïevskovo*, Moscú, 1963, *Tvorchestvo François Rabelais*, Moscú, 1965. Alfred Franklin, *Vie privée d'autrefois, I. L'annonce et la réclame*, p. 1887. J. G. Kastner, *Les voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cirs populaires*, p. 1857.

20. Cf. La frecuencia de esta figura en los textos de fines de la Edad Media: *Le Mystère du Vieux Testament* (s. xv), *Le Martyr de Saint Canten* (fines del s. xv), etc....

meraciones de modo tal que el absurdo sea retomado por cada elemento de la serie, para que este absurdo se vuelva verosímil en su calidad de derivable de una estructura sintáctica dada. Así pues:

«Testigo:
— Cinna conspirador que se vuelve en su asedio
el amigo de Augusto tras haber presentido la trampa;
— La sandalia visitada por el pequeño Jesús;
— La odalisca a la que le fue arrojado el exprimidor;
— El temerario que entrega una moneda falsa;
— Daniel que los leones encuentran simpático en el foso;» [J]
... (*N.I.A.* 141)

Del mismo modo, la enumeración de signos engañosos y de enunciados falsos (*N.I.A.* 181) no es inverosímil; su *serie* como conjunto sintáctico de unidades derivables una de otra constituye un discurso verosímil puesto que es derivable, a su vez, de la estructura de la frase canónica.
Subrayemos también que si la enumeración es una repetición correctiva de un sintagma inicial, la corrección que opera procede del nivel *lexical* más bien que gramatical (como es el caso de la repetición). La enumeración se presenta así como una serie sinonímica y, por lo tanto, une la sintaxis (la seriación) a la semántica (la sinonimia) y realiza una vez más la función de *doble* propia de la palabra verosímil.

El problema de la productividad translingüística

Si agregamos a las dos partes de las *Impressions d'Afrique* la confesión que Roussel hace de su proceder en *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (acoplamiento de palabras a partir de su semejanza fonética y superación del desvío semántico así producido mediante una «historia»), obtenemos el esquema completo de la verosimilización.

Significante (arbitrario)	*Significado* (semántica de lo verosímil)	*Discurso* (Relato, retórica = sintaxis de lo verosímil)	*Metadiscurso* (Explicación, teoría)
"*Comment...*" (-1)	*I.A.* (1)	*I.A.* (2)	"*Comment...*" (0)

Para Roussel, pues, el proceso de la producción del texto comienza por una conjunción de significantes y no presupone ningún

«concepto» o «idea» anterior al acto de escribir, salvo un «programa elemental» de la máquina que comporta dos funciones: aplicación (semejanza de los significantes) y negación (diferencia de los significados). Así, estas dos operaciones en su conjunto producen un discurso verosímil semánticamente (*I. A.* 1) antes de hacerlo sintácticamente (*I.A.* 2) en un relato ordenado como acabamos de demostrarlo. En este extremo de la cadena productora, lo arbitrario-desencadenador de la escritura, lo mismo que las funciones de su «programa elemental», está ausente, tachado u olvidado. Para ser comprendida y verosimilizada a su vez, esta operación extratemporal (de una temporalidad-1) que precede al enunciado verosímil y que consiste en abrir la palabra por una conjunción de significantes sobre una oposición lógica de significados debe ser retomada por un discurso de grado cero, descriptivo y explicativo: *Comment j'ai écrit...* Este «metadiscurso» es un resto «científico», una linealización mentalista de una práctica que permanece más acá de la explicación verosimilizadora. Si, de todos modos, el procedimiento «teórico» se impone a quien quiere comunicar su práctica a una cultura estructurada según el esquema de un consumo de los productos, entonces el discurso teórico tomará la forma de un texto de grado cero, de un fuera-de-texto que no tiene ubicación en la productividad misma (la vida) del escritor, sino que es un enunciado último (póstumo) y que debe ser reubicado a partir de su punto muerto (el grado cero) en un espacio anterior a la descripción verosímil (en una extratemporalidad).
Ahora bien, para el lector «no iniciado» (para todo sujeto de la civilización parlante) este «extra-texto» es un texto primero: origen de toda verosimilización. El lector de lo verosímil debe operar necesariamente una inversión:

Metadiscurso (Explicación teórica)	*Discurso* (Relato, retórica = sintaxis de lo verosímil)	*Significado* (Semántica de lo verosímil)
Comment... (0)	*I. A.* (2)	*I. A.* (1)

Esta inversión sólo es introducida en el proceso de la productividad textual para verosimilizarla a su vez para hacerla *comprender* como un proceso mentalista, para conformarla a una racionalidad cognoscente definida por la motivación y el finalismo, en una palabra, para transformarla en una *impresión*, en un efecto sufrido. El problema de la puesta en evidencia de la productividad de un texto permanecerá pues sin solución y se intentarán *Nouvelles Impressions* para llenar el vacío. Siendo, por su título y por su propósito, una reelaboración correctiva de las *Impressions d' Afrique*, las *Nouvelles Impressions* aclaran (como lo hemos demostrado más arriba a través de las citas sacadas de este libro)

los diversos niveles de la verosimilización. Leídas en su propio espacio, ellas re-presentan el proceso de la elaboración del texto *en*, *a pesar* de y *contra* la estructura discursiva verosímil.
Roussel lo había sugerido ya en las *Impressions d'Afrique*: el trabajo de elaborar un texto (distinto de la impresión verosímil que de él se puede extraer) recuerda el espacio del teatro y el orden del *jeroglífico*, lo mismo que su complejidad fundamental. «Gracias a la similitud de los personajes, esta sucesión de cuadros parecía relacionarse con un relato *dramático*. Encima de cada imagen se leían, a modo de título, algunas palabras *trazadas a pincel*» (*I. A.* 13; la bastardilla es nuestra). Todos los prodigios de los Incomparables (es necesario insistir sobre el hecho de que esta apelación aleja del libro de Roussel toda interpretación centrada en la comparación, la semejanza, la verosimilitud, y les reserva el lugar de una anterioridad, de un fondo dejado en hueco en el acto «incomparable» de la escritura [21]) son pensados a través de una *escena* y destinados a ella. La finalidad de esta escena no es tanto verosimilizar lo «extravagante» (todo es posible en un espectáculo) cuanto mostrar que el espacio (el escenario, la sala) y la práctica (el juego serio) no son dominados por lo verosímil (todo se vuelve verosímil para quien está *fuera* del espacio del juego y, por lo tanto, del espacio del libro: el lector, el consumidor). Este teatro incomparable es visiblemente la metáfora de la práctica del texto, en tanto *el juego* es anunciado como única salvación posible de las ingenuidades verosimilizadoras: «Mozo, que son esas campanadas? —Es la salvación—. Entonces, sírvame un guisote» *I.A.* 14.[22]
La imagen del *texto* está necesariamente presente en esta escritura que se representa, ella pone de relieve las particularidades del trabajo de elaboración del texto. El texto es ante todo un texto *extranjero*: extraño, distinto, diferente de la lengua propia y del «principio natural», ilegible, incomparable, sin relación con lo verosímil. Sea jeroglífico, sea en pergamino, sea «ponukeleiano», sea Chino, sea musical (Haendel), es siempre diferente de nuestra palabra fonética, «enteramente inaccesible a oídos europeos, se desarrolla en estrofas confusas...» (*I.A.* 115), más bien cifras que inscripción. Los únicos textos franceses y, por lo tanto, no extraños, verosímiles, son las cartas, o sea, mensajes que apuntan a una comprensión directa o más bien a una transacción (como por ejemplo las cartas de los cautivos a sus parientes que piden ser rescatados). Fuera de la transacción, incluso la escritura francesa

---

21. Lo mismo, la elección del África como escenario del teatro «incomparable», subraya una vez más la *extrañeza* del desarrollo de la escritura que precede a la «primera impresión» evocando un espacio irreductiblemente *distinto* en el que se desarrolla en *proceso* del texto.
22. Es conocida la función «didáctica» que Roussel atribuía al teatro: sus dos piezas: *L'Etoile au front* y *La Poussière de Soleil*, lo mismo que la adaptación para el teatro de *Locus Solus* quedan por analizar para poner en evidencia el esfuerzo de Roussel por escapar a la topología discursiva (simbólica) y la representación verosímil.

se presenta como un lenguaje cifrado (las cartas Velbor-Flore) o sirve para descifrar una escritura ilegible (el «ponukeleiano»). El texto es también un *movimiento de reorganización*, una circulación febril que produce destruyendo. La máquina de Louise es la imagen por excelencia de esta función: en primer lugar este invento proviene de los libros que Louise ha leído, es por así decir una permuta de textos; luego, su mismo funcionamiento consiste en rehacer lo que ella ya hizo, re-escribiendo con lápiz lo que el pincel ya había trazado. «El lápiz se pone a correr de arriba abajo sobre el papel blanco siguiendo las mismas secciones verticales antes marcadas por los pinceles. Esta vez ningún desplazamiento hacia la paleta, ningún cambio de instrumento, ninguna trituración de colores retardaban la tarea que avanzaba rápidamente. El mismo paisaje aparecía en el fondo, pero su interés, ahora secundario, era *aniquilado* por los personajes del primer plano. Los *gestos*, tomados en vivo, los hábitos, muy definidos, —las *siluetas*, curiosamente divertidas—, y los rostros, rebozante de *semejanza*, tenían la expresión querida, ya sombría, ya alegre. A pesar del contraste del decorado, el dibujo daba la idea exacta de un tránsito callejero febril» (*I.A.* 209; la bastardilla es nuestra).

¿Cómo no descifrar en estas líneas la metáfora del trabajo de elaboración del texto que atraviesa la palabra (el dibujo a pincel), la absorbe y la aniquila en una gesticulación febril para fijarse a su vez en una impresión nueva, similar, aunque *distinta*?

Esta praxis de elaboración del texto no tiene nada que ver con una energía finitista y metafísica: ella no produce sino su propia muerte, y toda interpretación que tiende a fijarla en un efecto producido (verosímil) es exterior a su espacio productor. La imagen de la muerte se asocia pues, en una dialéctica materialista, a la imagen de la máquina: el texto es *mortuorio tanto como productor*. Mossem escribe el acto mortuorio de Sidrah, mientras Carmichael rompe el texto indígena, «el texto *infernal* que le recordaba tantas horas de trabajo *angustiosas y fastidiosas*» (*I.A.* 454; la bastardilla es nuestra) para poner fin a la aventura de los Incomparables, al relator y al libro de Roussel.

La acepción de la productividad textual como autodestructiva, aniquiladora y eclipsante, no implica ninguna concepción del texto literario como «literalidad» que se autosatisface en un aislamiento precioso. Un juicio tal sería cómplice de una lectura verosimilizadora de la obra «literaria» cuyos fundamentos ideológicos y cuya limitación histórica hemos demostrado. Muy por el contrario, este postulado nos lleva a una ley que ya es tiempo de enunciar:

La productividad textual es la medida inherente de la literatura (del texto), pero no es la literatura (el texto), así como cada trabajo es la medida inherente de un valor sin ser el valor mismo. Las *Nouvelles Impressions* resuelven este desajuste entre medida inherente/producto, Trabajo/valor, productividad/texto, escritura/literatura. Si bien ellas son, como todos los textos de Roussel,

una reelaboración (re-producción, duplicación) del funcionamiento lingüístico, lo que ellas imitan ya no es el discurso verosímil (las funciones de lo verosímil son descriptas al nivel lexical, del significado, de las *N.I.A.*), sino el trayecto de la escritura a través de la palabra (el problema de las *N.I.A.* es el *encadenamiento* de lo que será leído como un texto, la arquitectura muda que vive de los intersticios entre las palabras).

En tanto exteriores a la problemática de lo verosímil, las *N. I. A.* no son un *mensaje* destinado a un efecto: *no cuentan* ninguna aventura, *no describen* ningún fenómeno preciso, *no descubren* ninguna verdad anterior a su productividad. Estructura verbal que no lleva a ninguna parte sino que se agota en el encaminarse de las palabras hacia la imagen, las *N. I. A.* son un esfuerzo para escapar a nuestro presupuesto mayor: la información, el re-conocimiento de una entidad anterior a la práctica que la constituye. Serie de desemejanzas, de yuxtaposiciones de contrarios, de agrupamientos no sintéticos, la estructura semántica de la *N. I. A.* leída como un efecto (mensaje verosímil) devela la conjunción de sememas opuestos —lo hemos visto más arriba— como siendo la figura semántica básica de la verosimilización. Pero más aún, y esta vez en el trayecto mismo del texto, estas series de desemejanzas de que están tejidas las *N. I. A.* apuntan a un hecho capital: la productividad textual destruye la identidad, la semejanza, la proyección identificadora; es una no identidad, una contradicción en acto.

La estructura sintáctica de las *N. I. A.* es un desafío a las reglas sintácticas de lo verosímil, es decir a la conexión de frases sujeto-predicado y a las relaciones estructurales que ésta determina, a la motivación y a la linealización. En efecto, cada uno de los capítulos de la *N. I. A.* contiene al menos una frase canónica; pero esta frase es ahogada en las sucesivas reiteraciones de otras frases, sintagmas o segmentos que forman una escala ramificada con varios descansos, recortados (ligados) por paréntesis. Este encadenamiento anafórico hace estallar la estructura (de la frase, del relato y toda estructura posible), sustituyéndola por conexiones significantes pero no estructurales.[23] Verdaderos relámpagos, estas anáforas tomadas dentro de sus paréntesis (que llegan a nueve) rompen la superficie de la estructura donde cada segmento es derivable del todo o de otro segmento, destruyen la línea sujeto-predicado y, como ese telar de tejer auroras o como la máquina de Louise, construyen un espacio, un volumen, un movimiento infinito. Habiendo revelado así el funcionamiento *anafó-*

---

23. El texto toma así un doble aspecto: por una parte, contiene una *estructura* canónica primitiva que *describe* un fenómeno; por otra parte, produce anáforas que *indican* entidades *extraestructurales*. Este doble aspecto del funcionamiento del texto parece ser fundamental para toda práctica de escritura. Recordemos que los caracteres chinos se dividen en *wen* (figuras primitivas de tendencia descriptiva) y *tsen* (caracteres compuestos de tendencia *indicativa*). Cf. Tchang Tcheng-ming, *L'Ecriture chinoise et le geste humain*, Doctorat ès lettres, París, 1937).

rico, transestructural, de la productividad del texto, estos *rayos* entre paréntesis vuelven paso a paso a la estructura sujeto-predicado, para permitirnos leer un lenguaje estructurado (verosímil) o, mejor, para indicar que lo verosímil existe a un nivel *distinto* del nivel del trabajo de elaboración del texto. Tratemos de explicar más claramente este doble registro (productividad/verosimilitud) que Roussel toca en las *N. I. A.* La estructura del producto «literario» y la estructura del discurso comunicativo (la Palabra = el principio natural) son relacionadas en la racionalidad cognoscente (en las fórmulas lógicas de la intelección) de modo que para cada entidad de la una existe una (sola) correspondencia en la otra, de modo que podemos decir que las interpretaciones que damos de las dos estructuras son *isomorfas*. Es sabido que si todos los modelos de un sistema de axiomas son isomorfos uno respecto del otro, este sistema lógico se llama *monomorfo*. El efecto *verosímil* es un efecto de isomorfismos entre dos estructuras discursivas (estructura literaria-estructura del enunciado comunicativo) dentro de ese sistema de axiomas lógicos *monomorfos* [24] que es nuestro sistema de inteligibilidad. En el monomorfismo de nuestra inteligibilidad es imposible especificar el carácter de una estructura extralógica (un producto «literario» inverosímil) mediante fórmulas tomadas del mismo sistema simbólico. Porque cada una de esas fórmulas, e incluso su negación, es ya una *consecuencia* de ese sistema lógico (verbal) que ordena el razonamiento y, por lo tanto, cada fórmula es verdadera para cada interpretación que ese sistema lógico supone.

Por el contrario, la productividad del texto de las *N. I. A.* no se presta a una teoría literaria descriptiva. El sistema de axiomas lógicos que ella exige para su intelección es de orden *polimorfo*. En este polimorfismo no siempre se puede pensar a la vez una estructura y su negación, una conformidad al «principio» y su opuesto, una ley gramatical y una «fuga» anafórica. Es evidente, pues, que este polimorfismo se parece al monomorfismo y no puede prescindir de él. Así, en nuestro caso, toda figura de las *N. I. A.* que escapa a la red gramatical (lógica) puede ser *expresada* por el monomorfismo, pero no puede ser *deducida* de él, porque: 1. La operación de derivación encontrará vacíos no estructurales: los *saltos* anafóricos; 2. Dicha operación será infinitamente larga y, por ende, no será una demostración.

Recordemos también que al romper la estructura de la frase canónica (la sintaxis verosímil) y la similarización discursiva (la semántica verosímil), la *productividad textual* que las *N. I. A.* transforman en relato opera en un espacio ligüístico irreductible a las normas gramaticales (lógicas) y que hemos llamado en otra parte [25] una *infinitud potencial*. Es en el lenguaje poético enten-

24. Noción familiar a Dedekind en 1887. Veblen (1904) emplea el término «categorial» teniendo en cuenta la oposición entre proposición categorial y proposición disyuntiva. Nuestra aceptación del término procede de un nivel lógico general.

25. «Pour une sémiologie des paragrammes» in *Tel Quel*, 29.

dido como una infinitud potencial donde la noción de verosímil es puesta entre paréntesis: ella es válida en el terreno *finito* del discurso que obedece a los esquemas de una estructura discursiva finita y, por consiguiente, re-aparece obligatoriamente cuando un discurso finito monomorfo (filosofía, explicación científica) recupera la infinitud de la productividad textual. Pero esta noción no es viable en esta infinitud misma en la que ninguna «verificación» (conformidad con una verdad semántica o derivabilidad sintáctica) es posible.

Podemos ya formular lo que llamaremos «el problema de la productividad translingüística»:

Para un texto tomado como una producción (P_t) *no es posible establecer un proceso sistemático y constructivo para determinar si una fórmula (secuencia) tomada en* P_t *es o no es verosímil, es decir si es que posee: 1) la propiedad sintáctica de derivabilidad en* P_t*; 2) la propiedad semántica de verdad idéntica; 3) la propiedad ideológica de efecto padecido.*

Es evidente, pues, que el concepto de productividad de un texto nos sitúa a un nivel de razonamiento que recuerda lo que los matemáticos han definido como una *teoría esencialmente indecidible.*[26] Si bien el término se presta a equívocos (en otros contextos significa que la verdad o la falsedad de una hipótesis no pueden jamás ser conocidas), el concepto de «indecidible» es de capital importancia para nuestro tema. Es sabido que en Lógica según las últimas implicaciones de este concepto, «todos los truísmos de la Lógica general nos son accesibles, pero no hay procedimiento mediante el cual, para cada fórmula dada podamos decidir en un número finito de pasos si es o no un truísmo.[27] Relacionado con la productividad textual, el concepto de «indecidible» implica que el procedimiento de escritura (el trabajo de elaboración del texto, el pensamiento en marcha) es ajeno a los conceptos de prueba y de verificación. Ahora bien, ¿qué es lo verosímil sino la posibilidad implícita en todo sistema monomorfo de probar y de verificar? La «verdad» de la productividad textual no es demostrable ni verificable, lo que quiere decir que la productividad de textos depende de un terreno distinto del de lo verosímil. La «verdad» o la pertinencia de la práctica de la escritura es de otro orden: es indecidible (indemostrable, inverificable) y consiste en el *cumplimiento* del gesto productor, es decir, en el trayecto de la escritura que se hace y se destruye a sí misma en el proceso de una puesta en *relación* de términos opuestos o contradictorios. Esta productividad indecidible no puede ser sometida a un proceso de verificación (verosimilizante) de que está impregnada toda teoría descriptiva del producto literario, porque una tal «comprensión des-

26. Un sistema es indecidible cuando no se puede decidir si cada fórmula de dicho sistema es verdadera o falsa. Cf. sobre el problema de lo indecidible R. M. Robinson, *An Essential Undecidable Axiom System* in Proceedings of the Int. Congress of Math. Cambr. (Mass.), 1950; Tarski, Mostowski, Robinson, *Undecidable Theories*, Amsterdam, 1952.

27. R. y M. Kneale, *The Development of Logic*, Oxford, 1964, p. 737.

conoce también la relación de los términos cuando esta relación está planteada de un modo expreso; así, por ejemplo, desdeña incluso la naturaleza de la cópula en el juicio que indica que lo singular, el sujeto, es también lo no singular y lo universal».[28] Dicha productividad depende de una lógica dialéctica que concibe la pertinencia de toda práctica (de la que la práctica de la escritura no es más que un modelo) como siendo esencialmente un *proceso* que no es idéntico a sí mismo (y por ende al concepto de proceso y de práctica) sino en tanto *negatividad absoluta* (dialéctica).
Tal es el problema que las *N. I. A.* tienden a resolver. Es imposible no darse cuenta, no obstante, de que si existe una resolución, ésta es ambigua. El texto de Roussel se mantiene siempre doble, escindido: vive su problema de la productividad del texto, pero pretende también ser verosímil; produce, pero verosimiliza; es anafórico, disímil, no informativo, pero también retórico; es un aparato, pero también una obra. Habiendo descubierto la productividad gracias a estos tres tipos de enfoques que acabamos de enumerar, Roussel se ve obligado a cubrirla de una retórica tanto más exigente cuanto intensa ha sido la dislocación de la estructura de la palabra verosímil. Así, los versos reemplazan a la prosa, y la rima, exteriorización mayor de la conjunción simbólica, viene a decorar el edificio. Se entiende entonces que Roussel se quede del lado de acá de la ruptura productividad del texto/lectura verosímil: en él, es lo verosímil quien toma a su cargo la productividad del texto más bien que la inversa. El texto rousseliano es una verosimilización que imita a su producción; si bien concibe el desajuste: producción/obra, no se vive como la ciencia de esta producción, sino como una ficción que se presenta como un saber. El acto rousseliano es un acto mentalista, encadenado al pensamiento del signo (de lo verosímil) que necesariamente se verosimiliza por una retórica (la poesía, la rima). Lautréamont, mucho antes había llegado mucho más lejos. Los *Chants de Maldoror* y las *Poésies* son un movimiento de producción que se plantea, para siempre y para la historia de los textos que le sigue, el problema de la productividad translingüística formulado más arriba. Es verdad que dichos textos pueden ser leídos también como verosímiles en la medida en que no escapan a la lengua, al discurso, al enunciado y, por lo tanto, al sentido, pero se construyen a través de ellos; aunque todo esto obedeciendo a una sola regla verosimilizadora: la estructura gramatical, lógica, sintáctica (las reglas del sentido del discurso) sin zozobrar en la ambigüedad del signo ni en una retórica convencional.
Pero tal como es, el texto de Roussel pone aún más de manifiesto la nueva etapa que nuestra cultura parece franquear desde fines del siglo pasado (con Mallarmé, Lautréamont, Roussel y, en otro nivel, Marx). Se trata de un pasaje de la *dualidad* (del signo) a la *productividad* (trans-signo).
La Edad Media —época del símbolo— era la época semiótica por

28. Hegel, *Science de la Logique*, T. III, p. 389.

excelencia: todo elemento significaba por referencia a otro bajo la dominación unificadora del «significado trascendental» (Dios); todo era verosímil porque era semióticamente derivable dentro de un sistema monolítico. El Renacimiento trajo el signo doble (referente-*representamen*, significante-significado) haciendo verosímil (provisto de sentido) todo elemento bajo la sola condición de ser conjugado con lo que dobla, imita, representa, es decir, bajo la sola condición de *identificar* una palabra (un artificio) con una realidad (una verdad sintáctica o semántica). La tercera época que parece despertar a través de la vanguardia literaria y en el crisol de una ciencia no descriptiva (subversiva) o axiomática, desafía al signo y a la palabra y los sustituye por el proceso que les precede. En el lugar del sujeto que habla o que describe-escribe una obra (el loro de Roussel), se perfila una figura todavía extravagante y desdibujada, difícilmente aprehensible, ridícula para el consumidor de verosimilitudes: es el anti-sujeto produciendo la medida inherente de lo que se reifica como un texto. Roussel parece sugerir esta figura extraña con el gallo Mopsus (cf. *Locus Solus*) que, negándose a hablar, *escribe* con su sangre «extraños dibujos geométricos siempre diferentes»; su escritura es una «producción de segundo grado», reúne «el sonido y la forma» y termina por expresarse en alejandrinos.

Todo el espacio contemporáneo es cómplice de esta actividad textual que los últimos años no hacen más que acentuar: el mundo del trabajo reclama su lugar contra el lugar del valor; el mundo de la ciencia que se agota en una investigación productora y destructora, jamás verosímil, siempre «anafórica». Si es verdad que se podría definir una cultura a partir de su relación con el signo (con la palabra),[29] es evidente que la cultura que se anuncia, cultura antiteológica, destruye los caracteres fundamentales del signo (la dualidad, la estructura silogística, la construcción metafórica de un sentido y/o de una retórica) para sustituirlos por una permuta dialéctica de segmentos lingüísticos (más bien variables que signos-significantes/significados) no derivables, no identificables, infinitos, en tanto que no deducidos de un algo preexistente a la productividad misma. Esta permuta no es una semiotización en el sentido medieval porque el sentido no es un problema, sino lo que lo precede y lo supera. Como siempre, la productividad de que se trata se adelanta a su ciencia; la ciencia de esta productividad está por hacerse a partir de la semiótica, pero no únicamente con ella (si se quiere evitar el miniaturismo decorativo de la Edad Media), sino más bien a través de ella en tanto aparato, no en tanto sistema de sentido. En todo caso, en este universo de productividad translingüística, no hay lugar para lo verosímil, que queda fuera, como monopolio provincial de una sociedad de información y de consumo.

Centro Nacional de la Investigación Científica, Francia.

29. J. Lotman, «Problèmes de la typologie des cultures», *Information sur les sciences sociales*, abril-junio, 1967, p. 29.

Apéndice

A C'est que le perroquet se fait vite à la chaine
Qui...
Le rive à son perchoir et le rivera mort.

B C'est donner: —av novice, en mer, de l'ipéca,
Tandis qu'à la briser l'ouragan tend l'écoute;
Quand un conférencier prélude, à qui l'écoute,
Un narcotique;— à qui hors d'un train bon marcheur
Se penche, un éventail...;

C Comme si choisissant la seconde opportune,
Un ensorcellement eût su le rendre enclin
A prendre: ——l'appareil qui, trouvé par Franklin,
Sans danger dans un puits fait se perdre la foudre
Pour un fil gris dans une aiguille à coudre...
...pour la bavette
—Quand, médian, le coupe un trait
D'un prêtre, un tableau noir...

D Tels: —l'ombre, vers midi, sur le cadran solaire,
Montrant que l'estomac réclame son salaire;
—Par le gel, le niât-on, le mètre étalon;
...
Le disque du soleil dans le ciel de Neptune.

E Gardons-nous d'oublier qu'en effet la voix porte
Au-delà d'un mur mince, au delà d'une porte.

F Cinna conspirateur devenant sur son siège
L'ami d'Auguste après avoir flairé le piége;
...
Daniel sympathique aux lions dans la fosse;
...
Qu'Attila, mieux campé que son aîné Rodrigue,
D'Alexandrins fameux est plus que lui prodigue;
—Qu'un trait courbe, à l'encontre allant d'un bruit qui court,
Pour marier deux points plus qu'une droite-est court.

G Chacun, quand de son moi, dont il est entiché,
Rigide, il fait tirer un orgueilleux cliché.

H L'envieux (....)
Se fait au sentiment du montage d'autrui

I Au dessus du prochain on reconnaît son rang.

Témoin:

J —Cinna conspirateur devenant sur son siège
L'ami d'Auguste après avoir flairé son piége;
—Le soulier visité par le petit Jésus;
—L'odalisque à qui fut jeté le tire-jus;
—Le téméraire qui passe une piece fausse;
—Daniel sympathique aux lions dans la fosse;
...

El efecto de realidad

Roland Barthes

Cuando Flaubert, al describir la sala donde se encuentra Mme. Aubain, la patrona de Felicidad, nos dice que «un viejo piano sostenía, debajo de un barómetro, una montaña de cajas y cartones»,[1] cuando Michelet, al relatar la muerte de Carlota Corday cuenta que en su prisión, antes de la llegada del verdugo, ésta recibió la visita de un pintor que hizo su retrato, precisa que «al cabo de una hora y media llamaron suavemente a una pequeña puerta que estaba a sus espaldas»,[2] estos autores (entre muchos otros) crean notaciones que el análisis estructural, ordinariamente ocupado hasta hoy en separar y sistematizar las grandes articulaciones del relato, deja de lado, sea porque excluyen del inventario (no hablando de ellos) todos los detalles «superfluos» (en relación con la estructura), sea porque se tratan a estos mismos detalles (el propio autor de estas líneas lo ha intentado)[3] como «rellenos» (catálisis), afectados de un valor funcional indirecto, en la medida en que, al sumarse, constituyen algún indicio de carácter o de atmósfera y pueden ser así finalmente recuperados por la estructura.

Pareciera, sin embargo, que si el análisis pretende ser exhaustivo (¿y de qué valor podría ser un método que no diera cuenta de la totalidad de su objeto, es decir, en este caso, de toda la superficie de la trama narrativa?), tratando de alcanzar, para asignarle un lugar en la estructura, el detalle absoluto, indivisible, la transición fugitiva, fatalmente debe enfrentarse con notaciones que ninguna función (incluso la más indirecta) permite justificar: estas notaciones son escandalosas (desde el punto de vista de la estructura), o, lo que es aún más inquietante, parecen responder a una suerte de *lujo* de la narración, pródiga al punto tal de proporcionar detalles «inútiles» y de elevar así a veces el costo de la información narrativa. Pues si bien, en la descripción de Flaubert, es posible en rigor ver en la notación del piano un índice del tren de vida burgués de su propietaria y en la de los cartones un signo de desorden y abandono capaz de connotar la atmósfera de la casa Aubain, ninguna finalidad parece justificar la referencia al baró-

1. G. Flaubert, «Un Coeur Simple» *Trois Contes*, París, Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 4.
2. J. Michelet, *Histoire de France, La Révolution*, vol. V, Lausana, Ed. Rencontre, 1967, p. 292.
3. «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Communications*, nº 8, Nov. 1966, p. 1-27).

metro, objeto que no es ni incongruente ni significativo y no participa, pues, a primera vista, del orden de lo *notable*; idéntica dificultad se presenta en la frase de Michelet, para dar cuenta estructuralmente de todos los detalles: sólo el hecho de que el verdugo suceda al pintor es necesario a la historia: el tiempo que duró la pose, la dimensión y la situación de la puerta son inútiles (pero el tema de la puerta, la suavidad de la muerte que golpea, tienen un valor simbólico indiscutible). Aun cuando no son numerosos, los «detalles inútiles» parecen pues inevitables: todo relato, al menos todo relato occidental de tipo corriente, posee algunos.
La notación insignificante[4] (tomando este término en sentido fuerte: aparentemente sustraída a la estructura semiótica del relato) se vincula con la descripción, incluso si el objeto parece no ser denotado sino por una sola palabra (en realidad, la palabra pura no existe: el barómetro de Flaubert no es citado en sí: está situado, incluído en un sintagma a la vez referencial y sintáctico); con esto queda apuntado el carácter enigmático de toda descripción, del que es preciso decir algo. La estructura general del relato, al menos la que ha sido analizada una y otra vez hasta el presente, aparece como esencialmente *predictiva*; esquematizando al extremo, y sin tener en cuenta los numerosos desvíos, retardos, cambios bruscos, saltos y decepciones que el relato impone institucionalmente a este esquema, se puede decir que a cada articulación del sintagma narrativo, alguien dice al héroe (o al lector, da lo mismo): si usted obra de tal manera, si usted elige tal alternativa, esto es lo que va a obtener (el carácter *narrado* de estas predicciones no altera su naturaleza práctica). Algo totalmente distinto sucede con la descripción, ésta no tiene ninguna marca predictiva; en tanto «analógica», su estructura es puramente sumatoria y no contiene ese trayecto de elección y de alternativa que da a la narración el perfil de un amplio *dispatching*, provisto de una temporalidad referencial (y ya no sólo discursiva). Es ésta una oposición que antropológicamente tiene su importancia; cuando, bajo la influencia de los trabajos de von Frisch, los investigadores se lanzaron a imaginar que las abejas podían tener un lenguaje, fue necesario demostrar que, si bien estos animales disponían de un sistema predictivo de danzas (para recolectar su alimento), nada en él se acercaba a una *descripción*.[5] La descripción aparece así como una suerte de «particularidad» de los lenguajes llamados superiores, en la medida, aparentemente paradojal, en que no es justificada por ninguna finalidad de acción o de comunicación. La singularidad de la descripción(o del «detalle inútil») dentro de la trama narrativa, su aislamiento, apunta a una cuestión que reviste la mayor importancia para el análisis

4. En este breve análisis no daremos ejemplos de notaciones «insignificantes» pues lo insignificante no puede denunciarse sino al nivel de una estructura muy vasta. Citada, una notación no es significante ni insignificante: necesita un contexto ya analizado.
5. F. Bresson, La signification», en *Problèmes de Psycho-lingüistique*, París, P. U. F., 1963.

estructural de los relatos. Esta cuestión es la siguiente: en el relato, ¿es todo significativo? y si, por el contrario, existen en el sintagma narrativo algunas lagunas insignificantes, ¿cuál es en definitiva —si se nos permite la expresión— la significación de esta insignificancia?

En primer lugar hay que recordar que la cultura occidental, en una de sus corrientes mayores, de ninguna manera ha despojado de sentido a la descripción sino que le ha asignado una finalidad perfectamente reconocida por la institución literaria. Esta corriente es la retórica y esta finalidad es la de lo «bello»: la descripción tuvo durante mucho tiempo una función estética. La Antigüedad agregó muy pronto a los dos géneros expresamente funcionales del discurso, el judicial y el político, un tercer género, el epidíctico, discurso de aparato, destinado a la admiración del auditorio (y ya no a su persuasión), que contenía en germen —cualesquiera fuesen las reglas rituales de su empleo: el elogio de un héroe o necrología—, la idea misma de una finalidad estética del lenguaje; en la neorretórica alejandrina (la del siglo II de la era cristiana) se dio un fanatismo por la *ekphrasis*, fragmento brillante, desgajable (que tenía, pues, su fin en sí mismo, independiente de toda función de conjunto), cuyo objeto era describir lugares, tiempos, personas u obras de arte, tradición que se mantuvo durante la Edad Media. En esta época (Curtius lo señaló bien),[6] la descripción no está sujeta a ningún realismo; poco importa su verdad (o incluso su verosimilitud); no hay ningún inconveniente en poner leones y olivos en un país nórdico; sólo cuentan las exigencias del género descriptivo; lo verosímil no es aquí referencial sino abiertamente discursivo: son las reglas genéricas del discurso las que dictan la ley.

Si hacemos un salto hasta Flaubert, descubrimos que la finalidad estética de la descripción es aún muy fuerte. En *Madame Bovary*, la descripción de Rouen (referente real, si lo hay) está sometida a las presiones tiránicas de lo que hay que llamar sin duda lo verosímil estético; de ello dan fe las correcciones a que fue sometido este fragmento en el curso de seis redacciones sucesivas.[7] En él vemos en primer lugar que las correcciones no proceden en absoluto de una consideración más profunda del modelo: Rouen, percibida por Flaubert, sigue siendo siempre la misma, o más exactamente, si cambia algo de una versión a otra, es únicamente porque es necesario apresar una imagen o evitar una redundancia fonética reprobada por las reglas del buen estilo o aún «colocar» un hallazgo expresivo totalmente contingente;[8] vemos

6. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, París, P. U. F. 1956, cap. X.

7. Las seis versiones sucesivas de esta descripción son dadas por A. Albalat, *Le travail du style*, Armand Colin, 1903, p. 72 y ss.

8. Mecanismo bien señalado por Valéry en *Littérature* cuando comenta el verso de Baudelaire: «La sirvienta de gran corazón...» («Ese verso *se le ocurrió* a Baudelaire... Y Baudelaire continuó. Enterró a la cocinera en un jardín, lo que va contra la costumbre, pero según la rima, etc.»).

luego que la trama descriptiva, que a primera vista parece conceder una gran importancia (por su dimensión y el cuidado de su detalle) al objeto *Rouen* no es, de hecho, sino una suerte de fondo destinado a lucir la pedrería de unas pocas metáforas, el excipiente neutro, prosaico, que recubre la preciosa substancia simbólica, como si, en Rouen, sólo importaran las figuras de retórica a las que se presta la vista de la ciudad, como si Rouen sólo fuese notable por sus substituciones (*los mástiles como una selva de agujas, las islas como grandes peces negros detenidos, las nubes como olas aéreas que rompen el silencio contra un acantilado*); vemos finalmente que toda la descripción está construida con la intención de asimilar Rouen a una pintura: es una escena pintada de la que el lenguaje se hace cargo (*«Así, visto desde lo alto, el paisaje entero tenía la apariencia inmóvil de una pintura»*); el escritor cumple aquí la definición que Platón da del artista: un hacedor en tercer grado, puesto que él imita lo que es ya la copia de una esencia.[9] De este modo, aunque la descripción de Rouen sea perfectamente «impertinente» respecto de la estructura narrativa de *Madame Bovary* (no se la puede relacionar con ninguna secuencia funcional ni con ningún significado caracterial, ambiental o sapiencial), no es en absoluto escandalosa sino que se halla justificada, si no por la lógica de la obra, al menos por las leyes de la literatura: su «sentido» existe, depende de la conformidad, no al modelo, sino a las reglas culturales de la representación.

Sin embargo, la finalidad estética de la descripción flaubertiana está totalmente impregnada de imperativos «realistas», como si en apariencia la exactitud del referente, superior o indiferente a toda otra función, gobernara y justificara, ella sola, el describirlo o —en el caso de las descripciones reducidas a una palabra— el denotarlo: las exigencias estéticas se impregnan aquí —al menos a título de coartada— de exipencias referenciales: es probable que si uno llegara a Rouen en diligencia, la vista que tendría al descender la costa que lleva a la ciudad no sería «objetivamente» diferente del panorama que describe Flaubert. Esta mezcla —este entrecruzamiento— de restricciones tiene una doble ventaja: por una parte, al dar un sentido «al fragmento», la función estética detiene lo que podríamos llamar el vértigo de la notación; puesto que en la medida en que el discurso no fuera guiado y limitado por los imperativos estructurales de la anécdota (funciones e índices), ya nada podría indicar por qué suspender los detalles de la descripción aquí y no allá: si no estuviera sometida a una elección estética o retórica, ninguna «vista» podría ser agotada por el discurso: siempre habría un rincón, un detalle, una inflexión de espacio o de color que referir; y, por otra parte, al poner el referente como real simulando seguirlo servilmente, la descripción realista evita el dejarse arrastrar a una actividad fantasiosa (precaución que se creía necesaria para la «objetividad» del relato); la

9. Platón, *República*, X, 599.

retórica clásica había en cierto modo institucionalizado la imagen con el nombre de una figura particular, la hipotiposis, encargada de «poner las cosas ante los ojos del auditor», no de un modo neutro como simple constatación, sino dejando a la representación todo el brillo del deseo (esto formaba parte del discurso vivamente ilustrado, de perfiles coloreados: la *ilustris oratio*); al renunciar formalmente a las constricciones del código retórico, el realismo debe buscar una nueva razón de describir.

Los residuos irreductibles del análisis funcional tienen esto en común: denotar lo que corrientemente se llama lo «real concreto» (pequeños gestos, actitudes transitorias, objetos insignificantes, palabras redundantes). La «representación» pura y simple de lo «real», el relato desnudo de «lo que es» (o ha sido) aparece así como una resistencia al sentido; esta resistencia confirma la gran oposición mítica de lo vivido (de lo viviente) y de lo inteligible; basta recordar que en la ideología de nuestra época, la referencia obsesiva a lo «concreto» (en lo que se exige retóricamente de las ciencias sociales, la literatura, las conductas) está siempre armada como una máquina de guerra contra el sentido, como si, por una exclusión de derecho, lo que vive no pudiera significar (ser significativo) y recíprocamente. La resistencia de lo «real» (bajo su forma escrita, por cierto) a la estructura es muy limitada en el relato de ficción, construido por definición sobre un modelo que, a grandes líneas, no sufre otras presiones salvo las de lo inteligible; pero este mismo «real» se vuelve la referencia esencial en el relato histórico que se supone refiere «lo que realmente ha pasado»: qué importa entonces la no funcionalidad de un detalle desde el momento que él denota «lo que ha ocurrido»: lo «real concreto» se vuelve la justificación suficiente del decir. La historia (el discurso histórico: *historia rerum gestarum*) es, de hecho, el modelo de esos relatos que admiten llenar los intersticios de sus funciones con notaciones estructuralmente superfluas, y es lógico que el realismo literario haya sido, con aproximación de algunos decenios, contemporáneo del reinado de la historia «objetiva», a lo que hay que agregar el desarrollo actual de las técnicas, de las obras y de las instituciones fundadas en la necesidad incesante de autentificar lo «real»: la fotografía (testigo bruto de «lo que ocurrió allí»), el reportaje, las exposiciones de antigüedades (el éxito del «show» Tutankamón lo prueba bastante), el turismo de los monumentos y de los lugares históricos. Todo esto dice que se considera a lo «real» como autosuficiente, que es lo bastante fuerte como para desmentir toda idea de «función», que su enunciación no tiene ninguna necesidad de ser integrada en una estructura y que el *haber-estado-allí* es un principio suficiente de la palabra.

Desde la Antigüedad, lo «real» estaba del lado de la Historia; pero era para oponerse mejor a lo verosímil, es decir, al orden mismo del relato (de la imitación o «poesía»). Toda la cultura clásica ha vivido durante siglos apoyada en la idea de que lo real no podía contaminar en nada a lo verosímil; en primer lugar,

porque lo verosímil no es nunca más que lo opinable: está enteramente sujeto a la opinión (del público): Nicole decía: «*No hay que mirar las cosas tal como son en sí mismas, ni tal como las conoce el que habla o escribe, sino sólo en relación con lo que saben los que leen o los que escuchan*»,[10] luego porque, se pensaba, la Historia es general y no particular (de ahí la propensión, en los textos clásicos, a funcionalizar todos los detalles, a crear estructuras fuertes y a no dejar, pareciera, ninguna notación bajo la sola caución de lo «real»); por último, porque en lo verosímil lo contrario nunca es imposible dado que la notación reposa aquí sobre una opinión mayoritaria, pero no absoluta. La palabra magna sobreentendida en el umbral de todo discurso clásico (sometido al antiguo concepto de lo verosímil) es: *Esto* (*Sea, admitamos*...). La notación «real», parcelaria, intersticial se podría decir, cuyo caso planteamos acá, renuncia a esta introducción implícita y, liberada de todo preconcepto postulativo, se ubica en la trama estructural. Por esto mismo hay una ruptura entre lo verosímil antiguo y el realismo moderno; pero por esto mismo también nace un nuevo verosímil, que es precisamente el realismo (entendamos por él todo discurso que acepte enunciados acreditados simplemente por el referente).

Semióticamente, el «detalle concreto» está constituido por la connivencia *directa* de un referente y de un significante; el significado es expulsado del signo y con él, por cierto, la posibilidad de desarrollar una *forma del significado*, es decir, de hecho, la estructura narrativa misma (la literatura realista es, sin duda, narrativa, pero lo es porque el realismo es en ella sólo parcelario, errático, confinado a los «detalles» y porque el relato más realista que se pueda imaginar se desarrolla según vías irrealistas). Aquí reside lo que se podría llamar la *ilusión referencial*.[11] La verdad de esta ilusión es la siguiente: suprimido de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo «real» reaparece a título de significado de connotación; pues en el momento mismo en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo: el barómetro de Flaubert, la pequeña puerta de Michelet no dicen finalmente sino esto: *nosotros somos lo real*; es la categoría de lo «real» (y no sus contenidos contingentes) la que es ahora significada; dicho de otro modo, la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad* fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad.

---

10. Citado por R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, París, Nizet, 1963, p. 208.

11. Ilusión claramente ilustrada por el programa que Thiers asignaba al historiador: «Ser simplemente veraz, ser lo que son las cosas mismas, no ser nada más que ellas, no ser sino por ellas, como ellas, tanto como ellas» (citado por C. Jullian, *Historiens Francais de* XIX *siècle*, Hachette, s. d., p. LXIII).

Este nuevo verosímil es muy diferente del antiguo, pues no es ni el respeto por las «leyes del género», ni siquiera su máscara, sino que procede de la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y de su expresión. La desintegración del signo —que parece ser realmente el gran problema de la modernidad— está por cierto presente en la empresa realista, pero de un modo en cierta forma regresivo, puesto que se lleva a cabo en nombre de una plenitud referencial, en tanto que hoy, por el contrario, se trata de vaciar al signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la «representación».

Escuela Práctica de Altos Estudios,
París

De la ratería al asalto

Violette Morin

Los relatos de robos considerados aquí ya sean raterías o atracos, pertenecen todos a una verosimilitud normativa elemental.[1] Entre el ladrón señalado como «un individuo» o «individuos», y el robado que goza de su completa identidad, se impone brutalmente una desnivelación maléfica: el que está fuera de la ley se ve colmado de todo lo que el ciudadano ya no tiene. El ladrón lleva en sí el escándalo del hada mala que sería más poderosa que la buena, del diablo que habría tenido razón contra Dios. *Este eje de oposición maléfica* entre el individuo-ladrón y el ciudadano-robado, orienta tanto los reportajes más largos como los más cortos, los más apasionados como los más objetivos. Señala su verosimilitud básica,[2] una verosimilitud que calificaremos de *defensiva*, en el sentido de que el relato defiende al robado contra el ladrón y, con ello, se defiende a sí mismo contra el robo.

Si enumeramos las mayores frecuencias de palabras o de asociaciones de palabras de cada reportaje, se imponen dos géneros de relatos según que describan delitos *sin armas* o *con armas*. En el primer género, los delitos, generalmente llamados «robos», presentan una serie de variantes que van de la simple ratería, el grado más tenue del delito, a los grandes «robos del año» o «del siglo», el grado más grave de delito, pasando por los robos de todos los días. En el segundo género, género cada vez más visible o espectacular a través de la prensa, los delitos se agrupan en un estilo uniforme comúnmente designado con el término «asalto». De un género al otro, las asociaciones descubiertas pueden dividirse en tres parejas antinómicas de informaciones: la primera,

---

1. Para este trabajo, se reunieron 150 relatos de robos y asaltos sin accidentes mortales, aparecidos en la prensa parisiense durante los tres últimos años. Las citas entre paréntesis, aunque elegidas entre las más significativas o las más pintorescas, representan tipos de información hallados en *más* de un tercio de los 150 relatos estudiados.

2. Casi no se encuentra, en efecto, un relato de robo que reduzca a cero el desnivel cívico, es decir, que designe con los mismos términos al ladrón y a la víctima: «Un individuo de nombre desconocido... ha robado... a un individuo de nombre conocido» o bien: «El Sr. Dupont, habitante de... ha robado al Sr. Durand, habitante de...». Los hombres que pertenecen a clases no se roban entre sí. Sólo en las clases de los desclasados, escuela, hospital, prisión... se puede decir: «Uno de *nosotros* o de *vosotros*, ha robado...».

y la más significativa, opondría *el robo nocturno al asalto diurno.* El robo nocturno es entendido aquí como subrepticio, invisible, oculto y no provocativo en tanto que el asalto diurno es ostentoso, espectacular y provocativo. La segunda pareja opondría *el robo artesanal al asalto técnico.* El robo artesanal engloba todo lo que hay de acción aislada, de changuitas manuales y de botín módico en el delito, en tanto que el asalto técnico se impone por una organización, una ciencia y una eficacia monetariamente consecuente. La tercera pareja opondría *el robo por la violencia al asalto negociador.* El robo por la violencia sólo se revela en la violencia de lo irremediable; su víctima, siempre individualizada, es doblemente digna de piedad, porque se ve, por el efecto de una trampa que no tuvo el *placer* de afrontar, a la vez burlada y arruinada. El asalto negociador, por el contrario, es revelado en el momento mismo de su realización; su víctima, generalmente un intermediario como el «guardia», «empleado» o «cajero», es vencido en combate abierto; llevado a *entender razones* por un ardid, esta vez de guerra, comprueba su fracaso con las palabras mismas que describen la victoria del gangster; uno no es sino el revés del otro. Según que el relato suma parcial o integralmente su condición de «robo» en un caso o de «asalto» en el otro, el eje maléfico de oposición ladrón-víctima así como la verosimilitud defensiva que le es propia, se refuerzan o se atenúan, se endurecen o se diluyen. De la ratería límite, si es a la vez nocturna, artesanal y por la violencia (la más oscura), al asalto límite, si es a la vez diurno, científico y negociador (el más espectacular), la verosimilitud defensiva puede invertirse paradojalmente sobre el eje de oposición al punto tal de operar una verdadera conversión de sentido. Son los progresos y los límites de esta conversión de uno a otro género los que el análisis de los textos debe permitirnos precisar.

Los delitos sin armas: los robos-raterías

La verosimilitud defensiva de los relatos de «robos» alcanza su máximo de oposición maléfica cuando las tres categorías del género se imponen. Cuando el «robo» es tan nocturno, artesanal e intimidatorio como puede serlo la agresión de una mujer sola y sin defensa, la felonía del ladrón sólo tiene par en el desamparo de la víctima: «el jefe de la banda de cobardes capturado; había atacado a mujeres solas...». Al contrario de la de los valientes, esta banda «extorsiona»... «de noche»... «aprovechando que no había nadie»... «a mujeres solas». Por otra parte y para peor, «la banda de cobardes ha encontrado su amo: un vil malhechor ha atacado y herido para robarle 10,50 francos a una anciana de

88 años...». El vil malhechor lo es tanto más cuanto que ha «atacado y herido» a esta mujer por una suma irrisoria. La ignominia es la resultante de una conjunción de signos. Por ejemplo, «un robo canallesco en una caja del P. M. U.» *, lo es tanto más cuanto que el *feliz* ganador de esta lotería no es una víctima normal; la suerte es sagrada y la ganancia que procura, intocable. Cuando los signos del relato cubren semánticamente las tres categorías del «robo», la felonía del ladrón y la desdicha del robado son inconmensurables. El eje de oposición expresa en su totalidad una verosimilitud defensiva que llega a lo imprecatorio.

Pero este límite es poco frecuentemente tocado, si se tienen en cuenta los incontables robos-raterías que no presentan sino uno u otro de los tres caracteres propuestos. Los punguistas de todo tipo escapan muy a menudo a la felonía imprecatoria en cuanto «ratean» *con suavidad* (la violencia deriva del hecho consumado) y *con un arte* que ya nada tiene de artesanal: «el hábil individuo» hace gala «de una destreza» que elimina desde ese momento, y en la mayoría de los casos, la felonía propia de los «robos» precedentes. Estas eliminaciones tienen ellas mismas sus códigos de matices. Sí, por ejemplo, el botín deja de ser irrisorio y la víctima, como consecuencia, digna de piedad, la ratería es llamada despojo, hurto o bandidismo: «Desvalijamiento en lo de Marina Vlady. Ha desaparecido una pulsera (80.000 francos)». Este titular omite señalar al ladrón como si no existiera *junto* al robado. El brillo de éste es tal que la infamia del delito se halla literalmente borrada del relato. A falta de una estrella que eclipse al ladrón, y por poco que el artesanado del robo se manifieste abiertamente, el ladrón se torna tan ingenioso y meritorio como un expositor del concurso Lépine: «Violadores de cajas fuertes que entraron por los techos saquearon 400.000 francos de una Compañía de Seguros. Trabajaron varias horas sin perturbar el sueño del sereno». El eje de oposición maléfico se distiende tanto más naturalmente cuanto la víctima comienza, como en este caso, a desaparecer en el anonimato de una sociedad. Desde ese momento, la menor chispa de innovación es registrada. Existen «perforadores de paredes» con un singular método de fractura: «Acostado en la vereda, el *ciruja* pasaba las herramientas al ladrón: "Empiezo con los ladrillos, pasame la maza" oyó el policía de ronda...» que los detuvo: desvalijaban negocios. El titular «2.000 NF hurtados al Palacio de Justicia de Chateauroux» revela una suerte de apuesta; los «malhechores robaron... la caja fuerte... que contenía 2.000.000 NF en títulos... en una fábrica de ascensores» y la «mudaron» tranquilamente. Estos tipos de «robo» son hazañas. Cuando ninguna originalidad en las técnicas, en las víctimas o en el botín los distingue, el eje de oposición se estabiliza en un grado cero de connotaciones

---

* P. M. U.: *Pari Mutuel Urbain*: se trata de un sistema de apuestas sobre carreras de caballos muy común en Francia. Véase la referencia en el artículo de Olivier Burgelin en este mismo volumen, pág. 149[*N. del T.*]

y los hechos se ofrecen agrupados como si no interesaran a nadie: «13 robos en la zona de... 8 en la zona de...». A decir verdad, los «robos» empiezan a ocupar un cierto espacio en los diarios cuando algunos signos precisos los acercan al asalto sin confundirlos, por ello, con éste. Son robos de transición, robos-asaltos.

Los robos-asaltos

Los robos de transición se imponen cuando su carácter *nocturno* es ennoblecido por una lucha ardua. Si el ladrón muestra un cierto coraje, por modesto que sea, el robo se aproxima al asalto. El relato yuxtapone la cobardía nocturna de los primeros al coraje diurno de los segundos. Adquiere entonces un carácter específicamente equívoco. Así fue cometido un «robo» netamente nocturno en un hotel de las montañas suizas: «En plena noche unos bandidos han saqueado un restaurante, atado al guardián y robado 10.000 NF...». Pero aquella noche el restaurante estaba sitiado por una tormenta de nieve y los bandidos necesitaron un cierto coraje para llegar hasta allí arriba: igual que los diarios suizos, los diarios franceses emplearon titulares con un doble matiz: «Canallesco y deportivo: asalto en plena tempestad a dos mil metros de altura...». Basta una pizca de audacia, ante cualquiera o ante cualquier cosa, para que el ladrón canallesco escape sin riesgo del esquema y goce de una cierta complacencia *admirativa*. La complacencia, aumenta a medida que el «robo» es más audaz y que su organización o su habilidad se revelan a la luz de la lucha: «Tres ladrones extraen 15.000 NF al cajero del Crédito Municipal... En el brevísimo instante en que se dio vuelta, los delincuentes se apoderaron del todo y se eclipsaron con una rapidez que denunciaba a especialistas experimentados». En este nivel equívoco del delito, la infamia de la ratería y la audacia del asalto se neutralizan casi en este titular: «En medio de un bosque... un agente pagador de asignaciones familiares fue aligerado en 26.000 NF por dos automovilistas», porque solamente el término «aligerado» designa y reduce (por su ironía) la oposición entre el automovilista-ladrón y el pagador-robado. En el claroscuro de estos relatos, el eje maléfico sufre una fuerte distención. El ladrón adquiere una personalidad de peso en las secuencias. La felonía ya no es pasada en silencio como en los hurtos anteriores sino que se vuelve porosa: se embebe de cualidades o de méritos técnicos no desdeñables. La verosimilitud defensiva se inclinaría de buena gana a no mantenerse más en guardia, sino a seguir con mayor o menor complacencia la *ofensiva* del ladrón mismo.

De un género narrativo al otro, el reportaje del delito conoce ambigüedades de escritura crecientes a medida que el robo se acerca más al asalto por la magnitud de sus botines y lo espectacular de sus técnicas. Es el caso del «golpe del año», del «robo audaz», del

«asalto increíble» (las tres designaciones se usaron) en el que la copa mundial de fútbol desapareció. «Un solo hombre» (con cómplices afuera) ... robó ... un trofeo de oro macizo ... que pesaba 4,5 kg ... evaluado en 42.000 NF ... «que pertenecía a todos». Este robo tiene todos los caracteres de la felonía porque el ladrón «aprovechó el momento en que todos se recogían (felonía al cuadrado) en la iglesia metodista vecina» para «lanzar el golpe». El eje de oposición maléfica entre el ladrón y el robado se tiende al infinito porque, desde los jugadores hasta los espectadores pasando por los otros, concierne a todo el mundo. La verosimilitud defensiva se vuelve universalmente condenatoria. El ladrón es «el enemigo público Nº 1»: «Toda la policía británica en pie de guerra» ha sostenido «una carrera contra reloj» para recuperar el trofeo y prender a los ladrones. La infamia del costado nocturno de este «robo» no tiene par, al cabo del relato, sino en la gloria diurna de la «hazaña». Los términos, entonces, pueden invertirse: todo el mundo robado de noche significa también que nadie lo es a la luz de la razón prosaica. La oposición maléfica ladrón-víctima, anormalmente dilatada hasta el infinito en la felonía del robo, puede reducirse anormalmente a cero en el espectáculo del asalto: «Roban en pleno corazón de Londres ...», o del «Central Hall de Westminster», o «en pleno día» ... o «poco después de las 11» ... «el trofeo del día ... con una audacia increíble» ... Pero por abundantes que sean las descripciones, esta dualidad de género termina por paralizar al relato. ¿Cómo hacer espectacular un «robo» cuyo éxito total se debe a su invisibilidad? Frustrados por este delito demasiado grande y demasiado discreto, los relatos, que han pasado a ser *graciosos*, han confiado a la ironía el refuerzo de los movimientos de la policía para asumir lo nocturno («persiguiendo» «a los bandidos») y lo diurno («luchando» contra los «héroes del día» o «contra el reloj»). Sobre este gozne, unificado sin verosimilitud, los relatos se dispersan divirtiéndose.

El mismo tipo de «robo» se ha producido, siempre en Inglaterra,[3] con «el robo de las alhajas de la Reina». Como en el caso de Marina Vladv, y más marcado aún por la categoría de la Reina y la longitud de los relatos, la víctima borra al ladrón de la secuencia con su sola presencia. Dicho de otro modo, la importancia de la Reina y la inexistencia de su miseria han reducido a la nada la infamia del ladrón. Como en el robo precedente, el eje de oposición maléfica tendido al infinito («Tesoro inestimable», «Toda Inglaterra», etc. ...), sobre la vertiente faz nocturna del delito, se distiende hasta la serenidad en su faz diurna: «La cámara de las joyas de la Reina ha sido saqueada durante treinta horas ... sola-

3. Este tipo de asalto-robo es reivindicado por «la tradición inglesa sin lucha, sin violencia, sin brillo ...» y sin bravura. Y es igualmente reivindicado por «el humor británico ... Si se organizaran juegos olímpicos para gangsters, punguistas y autores de asaltos (todas las designaciones están reagrupadas aquí), los ingleses se llevarían las palmas ...» piensa el *Sun* (citado por un diario francés).

mente un especialista en electrónica ha podido bloquear el sistema de alarma...». Al cabo de largas descripciones sobre los sistemas de seguridad de la cámara de las joyas y los sistemas policiales empleados en vigilar y luego en recuperar dichas alhajas, el relato ya no sabe cómo calificar a ese ladrón. ¿Es un miserable o un héroe? En realidad, los «7.000.000 NF en alhajas... se volatilizaron» como por arte de magia. Es seguro que este robo no es ordinario y la conclusión es general: «Es una vez más el cerebro del tren postal quien dirigió el golpe. Luego del asalto perfecto, el robo perfecto». Imposible ser más explícito acerca de los dos tipos de relatos analizados. Basta agregar que el robo llamado perfecto está muy cerca aquí precisamente del asalto.

Pues es evidente que los robos imperfectos descriptos, incluido el fracaso, son los que quieren jugar al asalto con armas, sin tener su calidad. El relato se hace despiadado con esos desdichados que pierden en los dos tableros: «Asalto por un sandwich» (había «atacado un transporte bancario» y se había equivocado de paquete); o aún más: «El gangster imbécil», «El asalto más tonto del año (había dicho): Entrégueme los 5.000 marcos o disparo, en el tiempo de ir a buscar el dinero ya lo habían apresado». O aún: «El aprendiz-de-gangster... fracasa en su primer asalto: un malhechor de ocasión atacó a la Sra.... en su quiosco en pleno día...» (aquí también una mujer sola pero sin las connotaciones de miseria propias de la infamia del «robo»). Aquí el eje de oposición maléfica entre el ladrón y la víctima pierde su consistencia porque el diabólico ladrón se vuelve un idiota; su verosimilitud misma se desorienta ante un peligro tan incierto. Es a este nivel de mutación entre los dos géneros de relato que la escritura termina por perder su rigor. Dividida entre lo nocturno y lo diurno, puede transmitir delitos tan singulares como ese «ataque» que «nadie notó»: «Esta mañana en una de las arterias frecuentadas de... dos bandidos atacan una joyería: botín: 230 mil NF. Una vez terminada la operación, los dos hombres se fueron tranquilamente. El asalto se había desarrollado sin ruido. Nadie los vio y se ignora incluso si huyeron a pie o en coche».

Los delitos con armas: el asalto

El relato ofensivo del asalto es, en efecto, el relato de un «ataque», pero de un ataque que hace ruido y en el que la huida es precisamente la parte notable de la hazaña. La huida corona el inevitable éxito. Sólo un azar, digno de Cournot, podría comprometer este desenlace: «Dos bandas rivales se encontraron ante la misma caja: casi fracasa su asalto». Pero el asalto no fracasa: al decir de los robados y de los confusos testigos, sus técnicas ofensivas son modelos de eficacia.

Sus técnicas: No son improvisadas. Algunas derivan de una tradición militar: «9 y 15, hora de ataque... tres malhechores atacaron a los escoltas que habían ido a entregar 32.000 NF al Ministerio de Seguridad Social... fue una batalla: *salté a tierra (dijo el policía), desenfundé mi pistola... una 6,35... mientras corría vacié el cargador... Los bandidos lograron escapar: dieron pruebas de una extrema audacia*», o todavía: «Asalto en Normandía: 60 millones AF se vuelan —bayoneta calada... es el asalto más insólito de que haya oído hablar un policía... Un ganster ha tomado por asalto, a las cinco de la mañana, un furgón postal y los 60 millones que contenía»; o todavía: «Asalto relámpago en...: tres bandidos enmascarados y armados robaron en unos minutos 100.000 NF en una mutual, se replegaron en buen orden y saltaron a un Peugeot 403». Otros tienen algo de proeza deportiva: «Cinco gangsters hurtan 130.000 NF en una gran tienda... El Hombre del Peugeot 404 bloquea la calle con su coche... luego sube de un salto acrobático a un 403 que desaparece». No todos los asaltos poseen este prestigio, pero muchos tienen el mérito de la innovación: «El asalto sin precedentes», «El más audaz del año», pero también «El más insólito y el más azaroso» (efectivamente, fracasó), se apoyaba en «La técnica de la marcha atrás»: «Destrozando la vidriera de una joyería con una camioneta ID 19... habían reducido las operaciones manuales a un solo gesto: en 4 ó 5 segundos, 125.000 NF de alhajas se derramaron dentro de la camioneta que arrancó como un cohete». Esta técnica, aunque muy ruidosa (a causa del estrépito de los vidrios), fue retomada con el nombre de «técnica del tanque» y conoció algunos éxitos. Otras sólo sirvieron una vez: «Asalto en silla de ruedas» (dos gangsters de Baltimore «lograron...», mientras el sano empujaba la silla del inválido); «Asalto al amoníaco»; «Asalto al éter»; «Asalto a la bomba de mal olor»; «Asalto al gato». Estas técnicas baten regularmente su récord de velocidad. Se ha visto que ya no hay asaltos relámpagos; «En marcha atrás», 4 ó 5 segundos habían bastado. «El asalto con una pistola de fogueo: 10 millones de viejos francos en treinta segundos... en pleno centro de París...», dura un poco más, pero no por eso es desdeñable. Cuando «cuatro individuos desfigurados con narices postizas no necesitaron un minuto para robar esta mañana 200.000 NF en el hospital Pellegrin», el tiempo se duplicó, es cierto, pero el botín también. Entre 30 segundos y un minuto parece ser el tiempo medio para un asalto convenientemente organizado. La hazaña no deriva ni de la masacre, ni del saqueo. Una nueva verosimilitud se organiza en estos relatos vividos casi al segundo. La ofensiva del gangster los articula del principio al fin. Es el relato de la hazaña el que se impone.

No es nada sorprendente que, como en los juegos olímpicos, el valor del material que se utiliza sea cuidadosamente examinado, evaluado, discutido. ¿Es posible, por ejemplo, utilizar un Citroën de dos caballos para un asalto? «Los tres gangsters que actuaron ayer... lo probaron. En su *especialidad* un coche de poca cilin-

drada puede mostrarse tan eficaz como uno poderoso. La prueba: fue en un modesto 2 cv... que huyeron después de haber extraído 60.000 NF». El fracaso o hasta un éxito mediocre no dejan de sorprender: se calculan las posibilidades; se buscan excusas: «Al robar 26 sacos sobre 30, los gangsters probaron su conocimiento de los métodos de trabajo de los Servicios Postales. Pero erraron por 24 horas el gran golpe. No robaron más que 9.000 NF mientras que el día anterior el furgón contenía 160.000...». Además el técnico del asalto no puede permitirse ni las menores debilidades: «La música clásica perdió al gangster melómano» que, empuñando la ametralladora, vigilaba al personal de una agencia de turismo mientras escuchaba el concierto de Chausson (olvidó escaparse con los otros). Pero estos casos son extremadamente raros. Los «gangsters», solos contra todos, «a pleno día», «en medio de la multitud»... «logran...» probar sus conocimientos astronómicos (si puede decirse) del flujo y reflujo del dinero en las «cajas» y de las cajas en el Estado. Las «cajas» y los «gangs» se cruzan en el lugar y hora predichos, como regulados por una calculadora. Sin recurrir a balances tan detallados («...para la cena de Navidad cada uno de los cinco participantes del tradicional asalto de Navidad dispondrá de 25.000 NF...») parece evidente que el asalto se vuelve una «especialidad» peligrosa y rentable. El gangster corre riesgos pero «su panoplia clásica» y sus «pertrechos» (ametrralladoras, revólveres...) de persuación son eficaces; su equipo (máscaras, guantes...) y sus medios de transportes (coches), son bien elegidos; sus víctimas ya no son desamparadas: custodias, empleados y guardias son despojados porque «todavía se transportan los fondos como en tiempos de la diligencia», pero no porque haya gangsters. Si los «300.000 NF de la paga de los obreros» de una fábrica «volaron», el relato asegura que estos últimos «han sido normalmente pagados. Si el joyero robado está en el lugar del hecho, conserva presencia de ánimo y «se remite al seguro». En una palabra, cuantos más millones se roban menos víctimas se hacen. En otros términos, basta robar bastante para no robar a nadie. El eje de oposición maléfica se vuelve sobre sí mismo como un guante, sin perder el hilo de su razón de ser porque «los gangsters» comienzan efectivamente todos los relatos y «la policía» (representante de los robados) los termina. Basta pues robar bastante para que la verosimilitud defensiva, no teniendo víctimas que defender sino un gangster que mirar, lo siga con los ojos hasta el final sin ser provocadora ni provocada. *De defensiva* que era (entre el gangster y la policía), se vuelve, como el asalto, *ofensiva*. Está *con* el gangster inclusive hasta su éxito.

Los gangsters. Los gangsters que asaltan ya no son en efecto los infames ladrones de otros tiempos. «Bandidos», «malhechores», «hombres-de-ametralladora» (o de Peugeot 403), secuaces o enmascarados, ya no roban, saquean. A veces los millones, sobre todo cuando son muchos, «se vuelan» o «desaparecen» como si el gangster sólo hubiera pasado, como si estuviera en otra parte. Las existencias separadas del «cerebro» y de su «gang»

favorecen esas evaporaciones de los delitos. «Franqueza», «coraje», «audacia» pueden ilustrar con toda verosimilitud defensiva la operación espectacular de las «bandas» desde el momento en que el cerebro soporta *en otra parte* su responsabilidad: «ellos sólo han sido comparsa». A la inversa, el «cerebro» es inocente de todas las violencias perpetradas en el curso de la agresión. El asalto se vuelve un delito cuya índole delictiva es inaprehensible. Se puede encarcelar a los bravucones, los fracasados, los aficionados, los pobres diablos y los «melómanos», pero no se arresta al «cerebro». El «cerebro» es un «jefe» que no se encuentra —sea grande o pequeño—, sino muerto. Se le agradece entonces no tener que arrestarlo, de que haya sido inaprehensible, aun si se trata de un héroe modesto: «el botín del truhan era demasiado pesado: su corazón aflojó... el metódico e inteligente José había jurado (hacía veinte años): *jamás me dejaré agarrar*. Debía cumplir su palabra». Para los menos humildes como «ese gangster bienamado» corso «que soñaba con llegar a ser Al Capone», un cortejo de ciudadanos honestos y de estrellas conocidas sigue su féretro. El más grande «cerebro» vivo es hoy el de «la hazaña única en la historia», el ataque al tren postal de Glasgow. Los pocos «secuaces» arrestados dan prueba de su prestigio reivindicando para sí, como los de Austerlitz, el honor de haber estado allí» ¿«El ataque al tren postal? Yo estaba allí». Mientras «el relato exclusivo del pirata del riel inglés detenido» entra en la literatura para evocar sus delitos pasados y deplorar su infortunio presente: «Me robaron todo... tenía los nervios rotos...», el cerebro de la hazaña, «buscado por Scotland Yard desde hace treinta meses», «ayuda a los realizadores del film sobre los piratas del riel», film «cuya proyección ha apasionado a los espectadores alemanes». Este asalto no hace sino comenzar su carrera.

La filmación del asalto es la última etapa de su narratividad transformada en espectáculo, el último grado de su verosimilitud ofensiva. El diario intenta mediante numerosos dibujos estratégicos imitar al film: el asalto del círculo Gaillon *rodado* en decenas de dibujos, muestra en todos los diarios cómo dos bandidos solamente dominan a todo el personal. Pero nada reemplaza al film. Hoy el relato del asalto *en su desarrollo* intenta recuperar gracias al cine la instantaneidad viva que la escritura no podía darle. Se ha intentado lo imposible para reducir la distancia cronológica entre la vida real del delito y la codificada del relato. La televisión interroga a los gangsters *formales* para que su presencia actualice o vivifique los films que inspiran. Interroga al evadido de una prisión de Roma delante del lugar mismo del delito: el evadido describe sobre el terreno las dificultades encontradas, los

---

4. Allí está todo. Sería demasiado fácil organizarse como lo propone esta información: «Huelga: el asalto previsto para mañana será postergado. Tendrá lugar el viernes próximo a las 8 horas; la televisión naturalmente estará allí.»

obstáculos vencidos, los aleros saltados, el policía de ronda evitado... «como si se estuviera allí» tal como lo repite la Prensa. Lo que —casi— sucedió con «el documento extraordinario» del año pasado. «Ese film nunca visto» ha sido recortado por todos los diarios: «En ocho fotos un verdadero[4] asalto filmado del principio al fin» por una cámara disimulada en un banco de Los Ángeles. El sueño del film *en vivo* se ha —casi— realizado: la misma imagen yuxtapone por fin la acción *rechazada como delito y admirada como proeza*; *la verosimilitud defensiva y la verosimilitud ofensiva.* Su sola carencia reside en el hecho de que el asalto ya está terminado cuando el film llega. Otra habría sido la salida si la televisión hubiera estado colgada de la cámara y si la sociedad entera, y por lo tanto su policía, hubiera tenido ante los ojos el asalto de sus sueños, el «verdadero». Pero entonces, como en el «asalto de Montparnasse» que los policías fotografiaron mientras «se hacía», «toda la banda» hubiera «sido arrestada». La prevención del delito hubiera triunfado sobre la expectativa del espectáculo; el terror de ser robado hubiera hecho estallar el placer de ver robar; la verosimilitud defensiva de la persecución y del fracaso del ladrón hubiera pulverizado la verosimilitud ofensiva de su éxito. Dicho de otro modo, la realidad vivida del delito hubiera matado los códigos de su relato. Como la boa que se traga a sí misma por el otro extremo,[5] las verosimilitudes ofensivas de la hazaña y las defensivas del delito se habrían anudado brutalmente sobre sí mismas bajo el efecto de la Realidad Vivida.

Las paradojas de una verosimilitud

El relato del asalto es el relato de un robo invertido. Desarrolla un espectáculo que se torna inverosímil en cuanto se lo lleva a los límites de su máxima verosimilitud: la realidad de la vida. Ninguna reconstitución novelística de piratas o gangsters es comparable. Maldito o bienamado, infame-ladrón o gentleman-asaltante, lo novelesco pone en evidencia su eje de oposición maléfica. Por algún lado, ladrón o víctima, sea el Bueno contra el Malo, la verosimilitud defensiva se mantiene: uno tiene razón, el otro se equivoca. En su código novelesco, su legibilidad. Por el contrario, con esta restitución de la realidad, tomada sobre su movimiento en vivo, ya no cabe la verosimilitud. El Malo absorbe, al completar su éxito, a un Bueno anónimo e inactivo, reducido muy rápidamente —«con las manos en alto», y «contra la pared»— a contemplar, *él también* el espectáculo, para colmo de la impotencia, a fin de describirlo mejor. La verosimilitud defensiva se ha vuelto naturalmente ofensiva por el placer inocente de ver lo excepcio-

5. Imagen *robada* a Tintin.

nal y de distraerse con ello. El relato expresa siempre, en su eje de oposición maléfica (gangster/policía), que el que roba un huevo roba un buey. Pero muestra, a través del éxito del héroe, que el que roba un huevo no es capaz de robar un buey. De la ratería *defensiva* al asalto *ofensivo,* la Verosimilitud del relato se estabiliza sobre su propia desarticulación. Ella prueba, en ese mundo exhibido fílmicamente, esos desdoblamientos tramposos a los que la conciencia moderna se ve arrastrada por su poder ilimitado de *mirarlo todo* y de *vivirlo.*

Escuela Práctica de Altos Estudios,
París.

Dos artes de lo verosímil:
I. La casuística

Jules Gritti

La casuística *declarada*[1] seguirá siendo una de las ciencias o de las técnicas que, desde la Edad Media hasta el siglo XIX, habrán tomado expresamente a lo verosímil como objeto de todos sus análisis, sus interpretaciones y sus prescripciones. El objeto casuístico se sitúa en un campo limitado por un lado por la certidumbre del «bien» a hacer y por otro por la inconsciencia (involuntaria e invencible) del «mal» a evitar. La ciencia casuística comienza con la interrogación, la duda, la opinión, y concluye en la probabilidad. Tito el opulento robó a Domitila, mujer pobre; ¿debe restituir lo robado? Una tal situación no pertenece a la casuística pues no implica la menor duda. En cambio: Tito, famélico, roba a la rica Domitila; una vez salido de la miseria, ¿debe restituir lo robado? La situación hace nacer la duda y suscita el análisis casuístico hasta el descubrimiento de una solución verosímil.

I. El metalenguaje casuístico

1. *La Edad Media*

La casuística, en tanto estudio de casos atingentes a la confesión sacramental o la disciplina eclesiástica, data del siglo XIII. El IV Concilio de Letrán (1215) hizo obligatoria la confesión regular; de allí la necesidad para los confesores de una información especial, en forma de «soluciones» a las múltiples cuestiones efectivas o posibles. Aparecen las *Summae confessorum;* la primera es la *Paenitentiale* (1207-1215) de Robert de Flamesbury;[2] la más importante y la más célebre, en la Edad Media, es la *Summa confessorum* del predicador Juan de Friburgo.
En esta primera fase medieval, ¿cómo está constituido el objeto casuístico? Un postulado domina todas las reflexiones teológicas

1. Un análisis de las casuísticas no declaradas, ingenuas (si las hay) o vergonzantes, no carecería de interés. Por lo demás, sobre objetos declarados, la *jurisprudencia* ofrecería un vasto campo de estudio de lo verosímil.
2. Canónigo de Saint-Victor, confesor de los estudiantes de la Universidad de París.

sobre la acción moral: el de la *conformidad*. La acción moral debe obedecer a una doble (y única) regla ontológica: la «verdad», es decir, el sistema coherente que va de la ley eterna a las leyes positivas, y la «finalidad» que es esta misma verdad en tanto mueve realmente a la naturaleza humana. Lo que los modernos llaman «conciencia» se llamaba entonces *sindéresis*, es decir, capacidad, basada en la naturaleza, de discernir el bien del mal, pero esta «sindéresis» es sólo intérprete, no detenta poder normativo. La moral de los teólogos medievales puede ser llamada «objetivista».

El objeto casuístico constituido y recortado por las *Summae confessorum* comienza con las dificultades de interpretación, es decir, con la *ignorancia*, la *duda*, la *opinión*. La casuística apunta a la reintegración en el orden, en la verdad. Pero por ello mismo lo verosímil casuístico se sitúa *más acá* de las verdades de fe y de las certidumbres demostrativas. Frente a la ley moral cuyos enunciados no están sujetos a negación alguna y a una finalidad de la naturaleza humana no menos indiscutible, lo verosímil casuístico abarca lo *humanamente practicable* y se confunde con él. ¿Qué sucede entonces con los «casos» de ignorancia, de duda, de opinión?

«La Edad Media ha extremado el análisis de la ignorancia: ignorancia del hecho o del derecho (a lo que se asimilan las ignorancias particular y universal de Aristóteles); ignorancia del derecho positivo y del derecho natural; ignorancia invencible y vencible, dividida a su vez esta última en ignorancia negligente e ignorancia afectada; ignorancia antecedente [causa del pecado] y concomitante (...). Según las diversas clases de ignorancia así consideradas se evalúa la excusa con que se beneficia o no la acción de una conciencia en desacuerdo con la ley. Ella corresponde exactamente al menoscabo de lo voluntario causado por la ignorancia».[3] El análisis, a menudo refinado, de la ignorancia, se inscribe en el «sistema»: mal excusable/mal inexcusable, con distintos grados de una y otra parte; la idea de que una conciencia «falsa» pero «sincera» pudiera tener valor normativo no se le ocurre a los moralistas medievales. Lo verosímil moral incluye pues una zona límite: lo *excusable*.

La *duda* entre varios partidos a tomar, alimenta abundantemente al objeto casuístico, pero aquí el sistema difiere del precedente. El sujeto se ve en la obligación de obrar sobre seguro[4] y por ende, de excluir los partidos menos seguros. De allí la obligación, en caso de duda, de una investigación para la seguridad de una regla de acción: no necesariamente la seguridad de «conciencia»,

---

3. Th. Deman, artículo «Probabilismo», en *Dictionnaire de Théologie catholique*, Letouzey, 1935. La primera parte de nuestro estudio debe mucho a este artículo seriamente documentado.

4. El recurso *a lo más seguro* no debe ser confundido con el rigorismo e tutiorismo de los moralistas «modernos». Para los autores medievales, se trata de una mayor seguridad en la práctica (objetiva); para los modernos, de una elección en favor de la opinión más rigurosa.

entendida en sentido subjetivo (y moderno), sino la seguridad de la práctica más conforme a la ley; así esta práctica más segura remedia las vicisitudes de una razón flotante; garantiza la moralidad de la acción. Pero el recurso a lo más seguro sólo interviene cuando la duda es la última palabra de la razón. *Antes* se deben intentar todos los recursos para que la duda se disipe: plegaria, consulta a los superiores y a los sabios, reflexión, debate (*disputatio*), enmienda de la fórmula por el espíritu de la ley (*epikeia*); de modo que a favor de estos dos últimos instrumentos se hagan posibles una flexibilidad y una movilidad de juego que contrabalanceen el rigor del postulado del recurso a lo más seguro. Lo verosímil moral abarca todo el margen dentro del que la ley es regularmente interpretable; regularmente, es decir, en virtud de reglas reconocidas (codificadas) de interpretación.

Los moralistas de la Edad Media habían heredado de los antiguos, especialmente de Aristóteles (*Eticas*), las nociones de *opinión* y de *probabilidad* entendidas en el sentido de certidumbres más modestas, menos rigurosas que las obtenidas por vía demostrativa. Pero creyeron poder edificar una *ciencia* moral por esta misma vía demostrativa. La opinión y la probabilidad no se sitúan al nivel de los principios morales, sino en el plano de la realización, de lo contingente. En este último nivel la probabilidad se vuelve regla de conducta. En tanto que la duda sólo podría ser disipada en la «seguridad», la probabilidad basta para regir la acción moral. Basta, porque en los asuntos contingentes asegura el funcionamiento normal de la razón y la garantía suficiente de la verdad. Sobre un objeto dado no hay más que una sola probabilidad: reflexión consulta, *disputatio* deben hacer resaltar esta única probabilidad. Puede haber en el «forum» varias opiniones *reputadas* como probables, pero lo que cuenta es llegar a la probabilidad objetiva y única, aunque en ese forum fuera considerada como menos probable. Si al término de esta investigación varias probabilidades se mantienen en pie de igualdad es porque tenemos que habérnoslas, no con uno solo, sino con *varios objetos*, es decir, con varias reglas de acción; con tantas probabilidades (objetivas) como aspectos de la ley; la investigación ha llegado pues, a descubrir la complejidad cuando esperaba una sola probabilidad. Así quedan a salvo tanto la objetividad de la ley como la movilidad casuística. Lo verosímil cubre en definitiva todo el campo de la práctica moral más acá de la zona donde la conformidad a los principios es manifiesta.

Podemos representarnos lo verosímil de los moralistas medievales como una vasta zona concéntrica alrededor del núcleo de la verdad. La verdad comprende todo el orden de la ley, los principios de la ciencia moral y anexa, si así puede decirse, la «seguridad» en caso de duda. Lo verosímil abarca lo interpretable de la ley o lo probable de la razón; retiene en sus dominios a lo excusable de la ignorancia.

El sistema que acabamos de presentar — muy someramente— se sostiene hasta el siglo XVI. Por cierto que la idea de «conciencia»

va a desarrollarse más y, por el contrario, la de probabilidad se hará más imprecisa a consecuencia de una cierta confusión entre duda y opinión, pero en lo esencial la objetividad de la ley y de las ciencias morales permanecen. El género *Summae confessorum* tiene éxito. Dominicanos y Franciscanos rivalizan. Los términos *casus conscientiae* hacen su aparición: *Summa de casibus conscientiae* (Juan Tabiensis, 1515); *Summa summarum de casibus conscientiae* (Silvestre Prieiras, alrededor de 1520). El orden alfabético predomina. ¿No es acaso el signo mismo de la contingencia?

2. *Siglos XVI-XVII: "Edad de Oro" de la casuística*

El gran iniciador de la casuística «moderna» es también dominico, Barthélemy De Medina, profesor de Salamanca. Comentando la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino, publica (hecho nuevo) su curso. Al llegar a la pregunta: ¿cómo y a qué obliga la conciencia? y tratando acerca de la duda, abandona la tradición medieval de la «seguridad» para profesar:
«Si una opinión es probable, es permitido seguirla aunque sea más probable la opinión opuesta.» Medina asume resueltamente la responsabilidad de la innovación.
Para medir su importancia tomemos las imágenes del «forum» y del «mercado» de opiniones. Para los moralistas de la Edad Media era accesorio que una opinión fuera *reputada* más o menos probable; lo esencial era aproximarse a la verdad por la vía de la opinión más probable *en sí misma* o, más exactamente, la única probable (objetivamente). En suma, se trataba de un «forum» de opiniones que ofrecía simplemente materia a un debate hasta el descubrimiento de la verdadera y única solución (o hasta la división del objeto en otros tantos objetos cada uno con su propia probabilidad). Para Medina, la imagen del «mercado» convendría más: mercado, es decir, lugar de elecciones legítimas. *Desde afuera*, todas las opiniones más o menos probables conservan sus posibilidades. A *la conciencia* le toca elegir con toda buena fe y *desde dentro*, la opinión que le dará la seguridad interior, siempre que tenga sabios partidarios («autoridades») y excelentes «razones». Asistimos a un triple desplazamiento: del «forum» de opiniones de las que una sola es objetivamente probable, pasamos al «mercado» que ofrece materia a muchas probabilidades —de la conformidad a la verdad ontológica pasamos a la buena fe de la «conciencia»— del comentario que interpreta racionalmente el espíritu de la ley a través de sus fórmulas, pasamos a una ponderación que reserva igual tratamiento a las «razones» que a las «autoridades».
Ha nacido el «probabilismo». Durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera del siglo XVII, la casuística conoció su «edad de oro» bajo el impulso de los Jesuitas. La «filosofía moral» pasa a ser una disciplina aparte en la enseñanza escolástica. Las *resolu-*

tiones casuum se multiplican, tanto en latín como en lengua vulgar: Sumas... Tesoros... Cadenas... Antonio Diana, teatino siciliano, en sus *Resoluciones morales*, trata cerca de 20.000 casos de conciencia. El probabilismo toma la hermosa connotación de «benignidad»: Tamburini, Escobar colocan el término en primera plana. Caramuel puede escribir: «Estas opiniones multiplicadas son el signo de la salvación más fácil y más excelente. Lejos de ser desdichada por ello, la Iglesia puede así conducir al cielo su rebaño *benignius et facilius*.[5]

El período que describimos se caracteriza, como el anterior, por una real homogeneidad. Los casuistas cierran filas, empezando por los Padres Jesuitas. La distinción entre las cosas de la fe y las cosas de las costumbres se hace común, clásica. La acción tiene su orden propio que es la probabilidad, en tanto que la fe es del orden de la certidumbre. Es posible edificar una ciencia moral de la probabilidad, ciencia sujeta a incesantes renovaciones, en tanto que la ciencia dogmática pliega las certidumbres demostrativas a las certidumbres de la fe. En definitiva, lo verosímil abarca todo el campo de la acción moral. El deslinde entre lo verdadero y lo verosímil es casi idéntico al que divide fe y costumbres o aun teología dogmática y ciencia moral.

3. *Del siglo XVII a nuestros días: estallidos de la casuística, diversidad de escuelas, extinción*

Sólo podemos resumir, jalonar:

1656: En el capítulo general de los dominicanos, «admoniciones» para limitar los excesos de la casuística e invitación a un retorno a las fuentes tomistas.

A partir de la 5ª *Carta a un Provincial*, Pascal combate la doctrina de las opiniones probables. Todo el «partido» jansenista que identifica casuística y probabilismo inicia la guerra contra la casuística.

1656-1666: Controversias múltiples. Los jesuitas mismos se dividen en tres grupos: probabilistas sin reservas; probabilistas con reservas, anti-probabilistas.

1665-1666: Decretos de Alejandro VII condenando a la casuística «relajada» o «laxismo».

1680: nuevas condenaciones del laxismo por Inocencio VI. Instrucciones dadas a los jesuitas en pro de una enseñanza moral más rigurosa y del abandono del probabilismo.

1690: Decreto de Alejandro VIII condenando alternativamente al laxismo y al rigorismo.

1700: La asamblea del clero francés impulsada por Bossuet censura el probabilismo.

1762-1779: Escritos moderadores de San Alfonso de Liguori. En-

5. Citado por Th. Deman, *op. cit.*, col. 493.

tre lo más probable y lo menos probable, el moralista encara la hipótesis de dos opiniones igualmente[6] probables, en cuyo caso la elección es moralmente libre.

A través de todas estas controversias, la noción de probabilidad ha conservado su acepción moderna, tal como la estableció Medina: reputación de parecères en el mercado de opiniones, ratificación por parte de la conciencia de buena fe; ponderación de las «razones» y de las «autoridades». Lo que entra en controversia es el *más* o el *menos*, es decir, el coeficiente de probabilidad. Hasta San Alfonso de Liguori y aun en este autor, va a dominar el *probabiliorismo*, es decir, la preferencia por la opinión más probable.

En el metalenguaje casuístico la denominación de las escuelas hace aparecer una especie de «diferencial» o escala de opciones según la mayor o menor probabilidad: Tutiorismo/probabiliorismo/equiprobabilismo/probabilismo/laxismo.

Esta enumeración que despertaría no pocos comentarios, basta, según nuestro propósito, para manifestar hasta qué punto la casuística se mueve en el campo de la opinión y la probabilidad cualesquiera sean las opciones de los moralistas.

A lo largo de todo el siglo XIX entre los casuistas la balanza se inclina más bien del lado del probabilismo. Sus partidarios y sus adversarios reclaman de ambas partes la autoridad de San Alfonso de Liguori. Pero en Alemania, con los teólogos Sailer, Moelher e Hirscher, comienza un serio replanteo de la casuística misma y de la teología moral en tanto ciencia separada. La vida cristiana (teologal) es considerada como un todo orgánico que por ende rechaza los análisis casuísticos. En tanto ciencia sistemática de lo practicable y de lo probable, la casuística ha vivido. Sobrevive, en estado residual en los viejos manuales de enseñanza de teología moral y en un estado más sistemático y «científico» se ha especializado, en cierto modo, por el lado de la jurisprudencia canónica.

En la etapa medieval, como en las etapas modernas de la casuística, la probabilidad apareció, pues, como el objeto mismo de esta ciencia (o de esta técnica) moral. Ciertamente, entre una noción «objetiva», digamos más bien ontológica, de la probabilidad como aproximación a la verdad y una noción antropocéntrica de la probabilidad difundida y aceptada, el desplazamiento de perspectivas es notable. Pero a través de todas estas etapas, la casuística se impuso constantemente como tarea el análisis de lo humanamente practicable.

II. El discurso casuístico

Hasta ahora, a través en especial de la noción de probabilidad, lo verosímil se nos ha aparecido como perteneciendo expresamente

6. De allí la denominación *equiprobabilismo*, acordada, no sin excesiva generalización, a la obra de San Alfonso.

al metalenguaje de la casuística. A partir de aquí, un análisis del «discurso» casuístico nos permitirá examinar lo verosímil en tanto coherencia o «necesidad» interior de este discurso (planteo y solución del caso) y en tanto juego de relaciones entre el casuista y las «instancias» del género casuístico. Con este fin vamos a utilizar un material que comprende a la vez la casuística «escolar» y la casuística «sabia», opciones probabilioristas y probabilistas, casos posibles y casos realmente resueltos.[7]

El caso de conciencia se presenta como un discurso en dos partes: la exposición y la solución, o también la pregunta y la respuesta:

Pregunta: Lampa, habiendo recibido en depósito una cosa de uno de sus parientes, se ha negado a devolvérsela cuando aquél se la pidió. ¿No ha pecado contra la justicia?

Respuesta: Generalmente se debe devolver un depósito cuando es reclamado, aunque sea antes del término convenido. Hay, no obstante, casos en que no se debe hacer, como por ejemplo, si se tratara de devolver a un hombre una espada para matar a otro. Y lo mismo si la cosa depositada estuviera en una casa que la justicia hubiera clausurado (t. I Col. 537).

El solo enunciado de un caso, de los más simples, basta para mostrarnos que la disposición en: pregunta-respuesta, sólo da cuenta muy superficialmente del «discurso» casuístico. Aquí, las preguntas precisas no se encuentran en la primera parte, sino en la segunda, es decir, en las excepciones a una regla común que al comienzo parecía evidente: restituir lo que ha sido confiado en depósito. ¿Deberíamos decir que el caso está mal planteado, que se lo hubiera debido enunciar de otro modo?: «¿Está permitido devolver una espada incluso si ha sido confiada en depósito?» Al observar de más cerca la primera parte aflora una pregunta subyacente: ¿el deber de restituir es tan evidente y generalizable como se cree comúnmente? ¿presenta excepciones?

La frecuentación de los casos de conciencia nos lleva a una primera división del discurso casuístico; división tripartita, si se quiere, a condición de tener presentes las tres «partes» a lo largo de todo el discurso:

---

7. *Le Dictionnaire des cas de conscience*, por M. Pontas, revisado por Amort, revisado por Collet, revisado por Vermot, tomos 18 y 19 de la *Encyclopédie théologique* del abate Migne, Ed. Ateliers Catholiques du Petit Montrouge, 1847.

Este diccionario tuvo una amplia difusión en el siglo XIX tanto en los Seminarios como entre los confesores. La primera redacción, por M. Pontas, data de 1715 y luego de las controversias y condenas (antes señaladas) lleva la «marca» probabiliorista. Esta seguirá siendo la tendencia dominante, a pesar de algunas atenuaciones en las redacciones y correcciones ulteriores.

Es seguido, en el segundo tomo, por los *Casus conscientiae* de Lambertini que trata de casos efectivamente resueltos (entre 1732 y 1751). La inspiración es próxima a la del probabilismo (de allí las notas rectificadoras de los autores franceses) y los procedimientos de exposición son más «eruditos» que los del diccionario francés.

1. Instauración del caso: eje alternativo.
2. Los términos alternos.
3. Las instancias.

1. *Instauración del caso*

Debemos entrar de lleno al más difícil de los problemas, el del *referente*. ¿Es la casuística una ciencia «realista» gracias a una técnica que permite adaptarse a todos los desvíos, a todas las complejidades de lo real? En tanto rama de una ciencia moral cuya parte filosófica o teológica trata de los principios, la casuística estaría destinada por su pertinencia misma a las aplicaciones a lo concreto. Este postulado realista ha bastado hasta nuestros días para dispensar a los mejores estudios históricos sobre la casuística de analizar las estructuras que juegan ya —y principalmente— en la instauración misma del caso. Es cierto que la atención había recaído ya sobre los refinamientos excesivos, las extravagancias, la «teratología» de los casuistas de los buenos tiempos: Escobar, Tamburini, Caramuel... (cuyos nombres reales llevan, gracias a la ayuda de Pascal, este tipo de connotaciones). En contraste con estos excesos, la casuística normal se caracterizaría precisamente por el realismo de sus observaciones.
De entrada, una distinción se revela como no pertinente: la distinción entre los casos posibles y los casos reales. Las circunstancias la hacen ya inoperante: un Pontas, por ejemplo, combina para instaurar un caso, varios elementos tomados ya de su experiencia de confesor (veinticinco años en Sainte Geneviève des Ardents), ya en los materiales anteriores de casuística; por su parte, Lambertini extrae los casos más «interesantes» de los que tuvo que ocuparse durante diecinueve años en las Congregaciones Romanas. ¿Dónde está lo posible? ¿Dónde está lo real?
Por encima de las circunstancias, la distinción entre posible y real se reabsorbe en lo verosímil casuístico. El problema, en efecto, no reside en el realismo más o menos extremado de la aproximación, sino en la «forma» (en el «objeto formal», dirían los escolásticos) que preside el muestreo y la distribución de los elementos constitutivos de los casos de conciencia. El ejemplo que sigue nos indica que el casuista elige entre varias muestras posibles:

Vinebaud, de veinte años de edad, se ha casado con Batilde, joven de su edad y de su condición. Vivió con ella en buenos términos cerca de tres meses; pero Batilde dio a luz un niño que confesó que era hijo de otro. Vinebaud, después de haber hecho bautizar al niño, la hechó de la casa el día mismo del parto, a instigación de sus padres, y la obligó a llevar al bebé a quien era su padre, aunque éste estaba a casi una legua de distancia y hacía entonces un frío tan intenso que el niño murió al tercer día y la madre a causa de ello quedó en la más completa miseria. Acerca de esto se pregunta:

1) Si Vinebaud está obligado en conciencia a retomar a Batilde y vivir con ella, aunque él la haya desposado ignorando su conducta;
2) Si puede ser admitido a la recepción de los sacramentos mientras se niegue a recibirla en su casa, no obstante todos los actos de sumisión que ella ha realizado para recuperar su buena voluntad;
3) Si, consintiendo en retomarla, pero viéndose impedido por sus padres a quien trata con muchos miramientos, el cura podría impartirle sacramentos haciéndole prometer que la retomaría en cuanto estuviera liberado;
4) Si se le permitiría a Vinebaud y a Batilde aceptar una separación de cuerpos y de bienes mediante un acto ante escribano y si viviendo separado de esta manera lograría tranquilidad de conciencia;
5) Si el padre de Vinebaud tiene la conciencia tranquila cuando aconseja a su hijo no recibir a Batilde y si el cura no debe negarle la absolución incluso *in articulo mortis*, en caso de que persistiera;
6) Si el oficial puede proponer una sentencia válida de separación de tal especie (t. I, Col. 653-654).

En el caso mencionado aparecen varios procedimientos selectivos. En primer lugar, la edad, la condición de los esposos que son iguales; esta mención tiene la función bien precisa de eliminar circunstancias extrañas; corresponde al «en igualdad de otras condiciones» de los análisis científicos; una diferencia de edad hubiera modificado, sin duda, los datos del caso; lo mismo vale, dentro de lo verosímil de la época, para las diferencias de condición.[8]
Sigue un fragmento de aparente dramatización, algunos podrían ver en él el esbozo de un folletín o de una fotonovela, otro tipo de muestreo. Aquí todo concurre a crear una presunción en cuanto a la injusticia de Vinebaud, injusticia connotada de inhumanidad. Sin duda en la «puesta en escena» hay cierta redundancia: ¡el frío y la distancia se suman para hacer morir con más seguridad a un niño expulsado con su madre el día mismo de su nacimiento! No obstante, estos elementos «dramáticos» concurren, haciéndolo más probatorio, al hecho de que la injusticia criminal de Vinebaud «compensa» el engaño de Batilde, de modo que ambos cónyuges, puestos en igualdad de condiciones, se encuentran ante el deber de reiniciar la vida en común: Batilde (castigada y arrepentida) pide este reinicio, ¿Vinebaud puede rehusar? Un elemento parece superfluo: Vinebaud hizo bautizar al niño. Pero si lo examinamos también él tiene una función precisa: ¿esta presunción favorable a Vinebaud basta para dispensarlo de la obligación de la vida en común? La pregunta se divide: ¿la

8. El hecho de que Batilde sea de la misma condición que Vinebaud acusa la inhumanidad de este último. Dentro de lo verosímil de nuestra época se puede imaginar fácilmente lo contrario: la condición «inferior» de Batilde jugaría más para poner de relieve esta inhumanidad.

compensación puede entrar en juego? ¿es suficiente? ¿se puede incluso considerar el cumplimiento de un deber en el plano sacramental como una compensación a un deber en el plano de la justicia? Mediante éste rodeo el casuista elimina las «coartadas» y restablece lo que se podría llamar «la isotopía» del caso de conciencia.

Así, el casuista selecciona los elementos, sean tomados de la «experiencia» cotidiana o de obras anteriores, sean reales o posibles, en función de la evaluación (y de las sanciones): culpabilidad/tranquilidad de conciencia. Esta primera selección permite una segunda: lo que hemos llamado la isotopía del caso, es decir, el nivel en que se sitúan el deber y la culpabilidad/tranquilidad correspondientes.

¿Permite esta doble selección un inventario de las unidades casuísticas? Retomemos el análisis del caso antes citado:

Engaño por parte de Batilde: la circunstancia (niño nacido tres meses después del matrimonio) remite los datos a un sólo problema: reparar/no reparar. El casuista sobreentiende una conmutación: si el niño hubiera nacido después de ocho meses de matrimonio, se hubiera, entonces, planteado una segunda cuestión: confesar/no confesar.

Expulsión de Batilde el día mismo del nacimiento, distancia, frío, muerte del niño: aquí las circunstancias aseguran una función útil aunque no necesaria de relleno. Pero al mismo tiempo dramatizan dos cuestiones:

—Expiación de Batilde.

—Culpabilidad de Vinebaud.

Y así se podría seguir: deberes de Vinebaud, del padre de éste, del confesor. Las circunstancias que el casuista ha neutralizado deliberadamente: la misma edad, la misma condición... podrían dar lugar a una conmutación; variaciones de edad o de condición provocarían variaciones en la gravedad del deber o de la culpabilidad.

La unidad de base del caso de conciencia, unidad que llamaremos «eje alternativo», es el fragmento del discurso sometido a una alternativa evaluadora entre dos términos: culpabilidad/tranquilidad de conciencia, pecado venial/mortal, heroísmo/vida cristiana, ordinaria...

Semejante división repugna a la idea de una totalidad orgánica de la vida moral. Precisamente, esta idea es extraña al análisis casuístico. El casuista conoce muchos «estados»: Vinebaud y Batilde viven durante tres meses «en buenos términos», pero esto no hace más que mencionar un «deber» eventualmente aislable aunque global: Vinebaud y Batilde, una vez casados deben/no deben vivir en armonía; en el caso presente no se plantea el problema, es decir, no se lo somete a una alternativa evaluadora; pero es muy fácil imaginar por conmutación que está planteado, por ejemplo, haciendo intervenir la sospecha, la denuncia...

La división en ejes alternativos nos permite superar una dificultad (que presenta frecuentemente el enunciado del caso): simplicidad

de la primera parte («pregunta») y complejidad de la segunda («respuesta») o viceversa... Para descubrir los ejes alternativos es necesario seguir todo el desarrollo.

«Como *Ariste* quiere llegar a un acuerdo con sus acreedores, veinte de ellos le dan por saldado un tercio de lo que les debe, ya que sus bienes no son suficientes para pagarles a todos. Otros cinco quieren que se les pague íntegramente. ¿Ariste debe, en conciencia, pagarles?» (t. I, Col. 310-311).

Hasta aquí, una sola pregunta, un solo «deber», un solo eje. Pero la continuación (la respuesta) hace surgir nuevas modalidades y con ello dos nuevos ejes: los partidarios de la transacción no deben perjudicar a los otros cinco —los cinco que se niegan pueden ser «hipotecarios» y, por lo tanto, privilegiados en relación a los otros veinte que sólo son «quirografarios». En total, tres hipótesis, tres «deberes» posibles, tres unidades.

«Roberto que ha sido obligado a hacer una cesión de todos sus bienes, pretende que una sucesión que le había correspondido el día anterior y que desconocía y una donación que le habían hecho luego no entraban en aquellos bienes. Sus acreedores, por el contrario, quieren atribuirse esos bienes hasta cubrir todo lo que se les debe. ¿Cuál de los dos partidos tiene razón? Respuesta: los acreedores. Las leyes son formales en este punto» (t. I, Col. 310).

En este último caso, la «respuesta» es más «simple» que la pregunta. Refiere el caso a una unidad inicial: el deber de ceder todos los bienes.
Pero entonces, ¿qué sucede con las «circunstancias» que concurren al caso sin constituir unidades y con las que crean, como en este último ejemplo, unidades reabsorbibles? Para retomar un término consagrado por *el análisis estructural del relato,* la exposición (estaríamos tentados de decir la «narración») de un caso de conciencia comporta, además de los ejes alternativos (a la búsqueda de términos calificativos), verdaderas «catálisis» destinadas a encadenar los elementos de la exposición, a determinar el caso, o aún a dramatizar, a llamar la atención del «lector»... Pero hay más que esto: algunos ejes planteados por la «pregunta» no serán retenidos a continuación; quedan en suspenso. Tenemos aquí una indiscutible originalidad del «discurso» casuístico. Salvando toda diferencia, tales unidades, «virtuales», tenidas en suspenso, pueden ser comparadas a las «falsas pistas» de un relato policial que son necesarias a la marcha del relato, aunque deban ser eliminadas. Las unidades virtuales se distinguen, pues, de las «catálisis» simples próximas a ellas. Este tipo de selección delimita el contexto de lo verosímil casuístico (lo verosímil referencial). Las catálisis simples circunscriben al «género» señalando un límite más allá del cual podrían constituirse otros «géneros» (relato, drama, etc.).

Los ejes virtuales circunscriben al caso señalando la posible instauración de casos vecinos pero diferentes.

La instauración del caso de conciencia implica, en segundo lugar, una combinación de unidades, de ejes seleccionados. ¿Podemos descubrir algunas «figuras» en estas combinaciones?
La figura elemental, sin la cual no habría «caso» de conciencia, requiere por lo menos, la yuxtaposición de dos ejes alternativos: ¿debe Titius permanecer fiel a su esposa? No es un caso de conciencia porque la única alternativa que queda es: fidelidad/infidelidad. En cambio, el caso:

«Octaviano, viéndose en la necesidad de bautizar a un niño próximo a morir y no hallando agua pura, utilizó agua que exprimió del barro» (t. I, Col. 215).

Está constituido por la combinación de dos ejes:
¿bautizar/no bautizar en caso extremo?
¿validez/no validez del agua barrosa?
Esta yuxtaposición puede ser de conjunción o de disyunción, según los sistemas de donde el casuista extraiga los términos alternos (cf. en III).
He aquí en primer lugar un ejemplo de *conjunción*:

«Carlos, cura de campaña... sólo tiene harina de centeno y de cebada... ¿Puede utilizarla en un caso tan apremiante?» (para la celebración eucarística en el día de Pascua).
Respuesta: «El cura *no sólo* pecaría mortalmente al consagrar con pan que no fuera de trigo, *sino* que incluso consagraría inválidamente» (t. I, Col. 469).

En el caso de mezcla de trigo y de cebada (siempre en caso de necesidad):
—si la mezcla es débil —validez de la consagración *y* tranquilidad de conciencia;
—si la mezcla es considerable —validez *pero* pecado grave;
—si la mezcla cambia la naturaleza del pan — invalidez *y* pecado mortal (t. I, Col. 470-471).
He aquí por el contrario un ejemplo de *disyunción*:

«Darío ha cometido la impiedad de consagrar una ostia para buscar tesoros (dentro de la iglesia). ¿Es válida esta consagración con una intención tan detestable?» *Respuesta*: consagración válida, pero «crimen enorme» (t. I, Col. 472).

A partir de esta figura elemental podemos extraer otras varias figuras, cada vez más elaboradas:
a) La *graduación* en forma de «adición» o de «sustracción» destinadas a hacer surgir los umbrales de evaluación moral. Respecto del problema: robo importante/pequeña ratería (con las sanciones de pecado mortal/pecado venial) estas «operaciones» son utiliza-

das para poner de manifiesto a qué nivel cualitativo el sujeto pasa de un pecado venial a uno mortal o viceversa. Lo mismo vale para la gravedad o la benignidad de la maledicencia, de la calumnia en función del número de «intervalos». Tales ejercicios diferenciales intentan sacar a luz verdaderas «unidades discretas».
b) La *rotación*: se efectúa un recorrido de «objetos» comparables para hacer surgir (e ilustrar) los umbrales de validez/invalidez, certidumbre/duda, validez/licitud. Esta figura interviene sobre todo en las cuestiones que recaen sobre «materias» (materias sacramentales; precio justo/injusto; superstición).
El agua del bautismo debe ser pura; ¿cuál puede ser la validez de un bautismo conferido con: agua «extraída del barro»/«mezclada con jugo de carne»/«mineral»/«de lejía»/... (t. I, Col. 215).
El *pan*, materia eucarística debe ser ácimo (sin levadura) y de trigo, en el rito latino; ¿cuál puede ser la validez de una consagración hecha con «pan de cebada»/«de centeno»/«de trigo degenerado en centeno en las malas tierras»/«de trigo mezclado con centeno»/«de pan con levadura»/... (t. I, Col. 408-409).
c) La *terna*. Esta figura, sin duda hunde sus raíces en una muy larga tradición, en una casuística arcaica. Consiste en englobar una triple alternativa: Entre A y B, B y C, A y C:

«Abel debe asistir a la elección de un abad y pregunta qué cualidades debe tener aquel a quien se elija; ¿quién en el concurso de tres sujetos debe ser elegido?
—uno de los cuales posee mucha ciencia y bastante poca formalidad,
—el segundo es muy respetuoso de los cánones pero muy poco culto,
—el tercero es menos hábil que el primero pero mucho más formal, aunque lo sea menos que el último; ¿cuá de estos tres preguntos, es digna de preferencia?»

Esta terna está contenida en la estructura ciencia/formalidad; la solución es evidentemente (según lo verosímil casuístico), la del punto medio, aquella en favor del tercer sujeto: bastante sabio/bastante formal (t. I, Col. 15-16).

d) *Expansión*: acumulación de ejes alternativos y de ejes virtuales que hacen más difícil la búsqueda (verosímilmente) simplificadora.

«*Pompeyo*, armador, habiendo hecho construir un navío, lo ha hipotecado a Silvano en 10.000 libras que ha tomado prestadas
—para pagar a algunos acreedores que tenía, también ha pedido prestada una suma igual a Teófilo y otra a Adriano.
—para ser empleadas en compras de cañones y en levas de marineros,
y ha hipotecado otra vez su mismo barco a estos dos últimos, como lo había hecho con Silvano. Estando en navegación ha sido tomado prisionero por el enemigo que le ha quitado todos sus efectos y no

le ha dejado más que el esqueleto de su barco, al cual ha podido vender sólo en 2.000 libras. Dado que el navío está hipotecado en favor de estas tres personas, ¿quién debe tener prioridad»? (t. I, Col. 560-561).

Planteado en expansión, el caso exige una contracción: tres personas pero sólo dos categorías: deuda de construcción/deuda de conservación y probablemente una solución válida.
e) *Transferencia diacrónica*: La temporalidad interviene como factor de acumulación y de complicación y contribuye a hacer variar los problemas de evaluación.

«*Numerio* ha legado al morir dos fanegas de viñedos a un convento. Después de su deceso, Zenobio, su hijo, se apoderó del testamento, lo mantuvo oculto y gozó durante su vida de las dos fanegas de viñedos. Próximo a morir, hizo venir a Santiago y a Julio, sus dos hijos... Al morir Julio... Estando Santiago próximo a morir...» (t. I, Col. 518).

La transferencia plantea el problema del invariante respecto del deber y de las variables en cuanto al grado de responsabilidad o de culpabilidad.
f) *Encastamiento*: Las unidades se multiplican por adjunciones internas que se incluyen unas en las otras. Llegamos aquí al «refinamiento» del caso de conciencia y presentamos lo que puede ser un arte combinatorio y hasta un arte lúdico de la casuística.

«Paulino encarga a *Fabricio*, corredor de joyas, que le venda, si le es posible, un diamante de 6.000 libras. Fabricio lo lleva a Barnabé que le ofrece por él 4.500 libras y, ante la negativa de Paulino de venderlo a ese precio, vuelve al día siguiente para repetirle que le ofrecen 4.500 libras. Paulino consiente, aunque con pena, pero le dice que todavía lo haga ver por otros comerciantes para tratar de obtener 5.000 libras o, al menos, 4.800 y que, si no obstante no puede hallar un precio más alto, lo dé por las 4.500 libras (...). Fabricio, convencido de que podrá más tarde vender ese diamante a 4.800 libras, lo retiene en secreto por su cuenta al precio de 4.500 libras que paga de sus denarios a Paulino, de quien recibe 140 libras de comisión (...). Ocho días después vuelve a casa de Barnabé (...) lo vende en 4.800 libras (...) y percibe como comisión la suma de 60 libras...» (t. I, Col. 479).

Observemos que en un ejemplo semejante y en los siguientes, el casuista, a medida que complica y «refina», tiende a hacer más natural el caso de conciencia, a crear una verosimilitud realista, una analogía con lo concreto (operaciones comerciales, procedimientos de intimidación, etc....).
g) *Transformación diacrónica*: el encaste, tal como acabamos de describirlo, se complica con variaciones en que interviene la temporalidad:

«*Víctor*,[9] habiendo abusado de Catalina, con la promesa de casarse y habiendo tenido un hijo que ella ha dado a luz en secreto, la ha desposado inmediatamente ante la Iglesia pero habiéndose arrepentido enseguida, la ha abandonado sin consumar el matrimonio y ha partido para Dinamarca. Catalina, cuyo pecado no era conocido, se ha hecho religiosa. Su marido, de regreso al cabo de seis años, la reclama y pretende que la fornicación que precedió al matrimonio valga como consumación. ¿Catalina debe obedecer, o bien Víctor puede, ante su negativa, casarse con otra mujer?» (t. I, Col. 746).

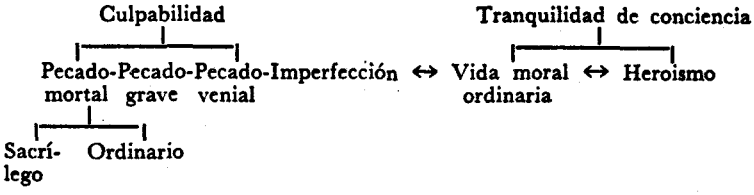
El caso que acabamos de presentar, notablemente elaborado, podría también prestarse a un análisis narrativo con sus funciones, secuencias, etc.... Esta hipótesis nos permite subrayar la pertinencia de un análisis casuístico. Las unidades (casuísticas) se definen por la apertura de una alternativa evaluativa mientras que las del relato se definen por la apertura de una alternativa consecuente. Desde el punto de vista casuístico, la secuencia enriquece al contenido con nuevas unidades, pero no las constituye en su forma.

2. *La Evaluación: los términos alternos*

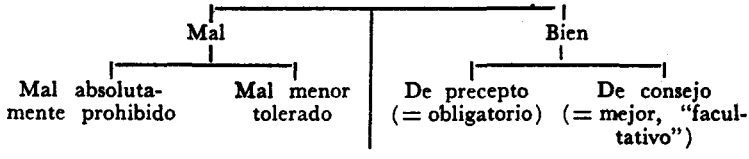
Las preguntas exigen respuestas, o más bien los ejes alternativos exigen una evaluación, que se presenta como una elección entre dos términos alternos. Las «reservas» de las que el casuista tomará sus casos comportan categorías múltiples, diversificadas: las especies de «ignorancia», de buena fe y de pecado, el juego de lo válido y de lo lícito, del bien y de la imperfección, del mayor y del menor mal, del heroismo y de la vida moral «ordinaria», etc. No es nuestro porpósito hacer un inventario de las categorías de la ciencia moral (teórica) empleadas por el casuista y que constituyen la reserva de términos evaluativos (calificativos). Por lo demás, dado que se ha trazado un eje alternativo, va de suyo que la evaluación comportará una estructura paradigmática binaria (elección entre dos términos alternos). El análisis —acerca del cual simplemente sugerimos las orientaciones— deberá recaer más bien sobre los diversos sistemas en los que las estructuras binarias se integran y se jerarquizan. Podemos esquematizar muchos de esos sistemas en forma de «árboles»...

9. El onomástico de las obras de casuística remite a tradiciones y a usos cuyo estudio histórico queda por hacer. Para nuestro propósito, retengamos el carácter estereotipado de estos nombres propios; debido a ello, cada caso tiende a perder su individualidad y erigirse en «especie».

1) *Evaluación moral de los actos*:



2) *Escala de "valores"*:



3) *Ponderación de las "materias"*:

3. *Las instancias del discurso casuístico*

La enumeración de los «lugares» a partir de los cuales el casuista instaura el caso de conciencia y lo conduce a la sanción final, es cosa relativamente fácil: Santas Escrituras, documentos eclesiásticos (teológicos o canónicos), doctrina y opinión de los teólogos y de los moralistas («doctores»), legislación secular, costumbres, opinión de personas ilustradas, sentimiento común, «experiencia», «razones», etc. Todos estos *topoi* podrían ser catalogados bajo dos grandes rúbricas: las «autoridades» y las «razones». Este inventario nos informaría abundantemente acerca de lo verosímil «social» de la casuística. Pero para un análisis de lo verosímil «tópico», nos importa conocer las posiciones del casuista frente a todas estas instancias. Estas posiciones pueden reducirse a tres: el casuista *por debajo* de las instancias-el casuista *entre* las instancias-el *casuista- instancia.*

1) *El casuista por debajo de las instancias*: Esta posición se da cada vez que el casuista hace una cita, un comentario o una interpretación; si la palabra «solicitación» no diera lugar a malas interpretaciones sería la más indicada. Esta posición se establece no sólo frente a las autoridades (Santas Escrituras, documentos esclesiásticos, legislación, «doctores», etc.), sino frente al «sentimiento común» e incluso a la «opinión común» del cuerpo de los casuistas. Un análisis de las «razones»[10] mismas descubre que las

10. La división que aquí proponemos hace aparecer el status complejo de las «razones»: unas, los lugares comunes de la casuística, deben ser co-

hay comúnmente difundidas; el casuista las retoma a modo de cita implícita. Lo mismo ocurre con todas las categorías de la ciencia moral (teórica), con esas «reservas» de las que el casuista extrae los términos calificativos.
He aquí algunos ejemplos.
«*Autoridades*» (Santas escrituras, documentos eclesiásticos) y *lugares comunes*:

Sebastián, en Turquía, ¿puede recurrir a tribunales «infieles»? *Respuesta*: «San Pablo I *Cor*. VI, prohibe a los cristianos pleitear ante los infieles, y un concilio de Cartago, que tuvo lugar en el año 398 pide que los que obren contrariamente sean excomulgados. «No obstante, como hay malos jueces entre los fieles y buenos entre los que no creen, un cristiano indignamente vejado podría apelar a este último casi como San Pablo apeló a César» (t. I, Col. 141-142).

Aquí el casuista pasa de una «autoridad» (escritural) a otra, en favor de una «razón» que manifiestamente se impone como un lugar común, como un «proverbio».

—«*Autoridades*»; (legislación):

Gerfroi antedata su testamento, ¿sus herederos, Juan y Santiago, pueden pedir casación? La respuesta negativa hace intervenir dos sentencias, dada una en Ruan, la otra en París. «Según nuestras leyes actuales, aún el testamento ológrafo no es válido si no está fechado» (t. I, Col. 133).

—*Hacia la más alta autoridad*:

«Todo hombre perjudicado por una sentencia puede apelar al juez superior...: cuando ha sido condenado como culpable siendo inocente a los ojos de Dios... cuando siendo culpable a los ojos de Dios, no lo es respecto del juez, este juez lo condena a una pena demasiado rigurosa (fuero externo) (t. I, Col. 139).

Este conflicto de autoridades lleva al casuista a solicitar la autoridad más alta, sea en el plano legislativo, sea en el plano religioso. Las «razones» invocadas (inocencia a los ojos de Dios) y las «categorías» empleadas (fuero interno/fuero externo) pertenecen a los lugares comunes de la ciencia moral. Lo mismo ocurre con

---

locadas en el nivel de las «autoridades» —otras funcionan en el plano de los debates casuísticos (el casuista *entre*)— otras, por último, sostienen la posición del casuista-instancia. Es, quizás, el desplazamiento de las «razones» lo que manifiesta del modo más concluyente la diferencia entre casuística medieval y casuística «moderna»: para el casuista medieval, las «razones» se concentraría en el nivel en que él mismo se hace instancia, para el «moderno», las «razones» se distribuirían entre los tres niveles.

la apelación a la «ley divina», a la «ley natural» contra la «ley positiva» (t. I, Col. 15).

—*Usos heredados*:

Francisco, que es tabernero, ¿puede vender vino más caro a los extranjeros que a los lugareños?
La respuesta de principio es: No...
«No obstante como hay tres clases de precios: el bajo, el medio, y el más alto, si el precio del vino y de la carne no estuviera fijado por la autoridad pública... podría venderlos un poco más caro a los extranjeros... Pero esta distinción no puede justificar a Francisco porque es evidente que él supera el justo precio más alto...» (t. I, Col. 265).

Las categorías de la ciencia moral (los tres precios) permiten regular (moralmente) los usos del lugar; de allí las evidencias en función de las cuales se reprueba a Francisco.

—*Hombres expertos, ilustrados*: ¿puede Antonio retener secretamente, en compensación, el equivalente de un salario no pagado por su familia? *Respuesta*: «Puede hacerlo siempre que a juicio de los sabios y expertos no exceda el precio de su trabajo» (t. I, Col. 419). También pueden actuar como autoridades los «hombres virtuosos» (t. I, Col. 786), y en caso extremo «dos personas de calidad *omni exceptione majores* (t. I, Col. 558).

—*El sentimiento común*:

¿Una madre soltera puede exponer al peligro a su hijo? *Respuesta*: «Que las madres deben cuidar de sus hijos, es el sentimiento general de todas las naciones y una obligación que la naturaleza ha grabado en el corazón de todas las madres» (t. I, Col. 882).

—*El sentimiento común de los doctores*:

¿En caso de robo mutuo, uno debe restituir si el otro se niega? *Respuesta*: «Negat... Ita D. D. (los doctores eminentes entre los doctores) *communiter*» (t. II, 1273).

2) *El casuista entre las instancias*: En esta segunda posición, el casuista no dice más que sus pares en casuística. Pero el «forum» o el «mercado» de opiniones lo obligan a adoptar tal opinión antes que tal otra. Al hacer esto retoma y ratifica las «razones» sostenidas en el campo que él ha elegido. A este nivel, hay que situar todas las controversias alrededor del probabiliorismo/probabilismo.
—A Lambertini que invoca el sentimiento común de los Doctores, el editor francés le replica en una nota: «el sentimiento no es lo más común entre los teólogos exactos» (t. II, Col. 1273). El calificativo «exactos» es el signo mismo de la opción en favor

de «otra» escuela. Igual que el calificativo: «*los más sabios* teólogos» (t. I, Col. 415).

—¿Riña súbita o duelo premeditado?
Respuesta: «Estamos divididos acerca de este caso; unos no ven en él sino una querella súbita, los otros un verdadero duelo porque hubo invitación a batirse en el primer lugar cómodo que se presentara. Este sentimiento es por lo menos tan probable como el primero; *por otra parte, es el más seguro*» (t. I, Col. 706).
Equivalencia de la opinión elegida y de la razón común:

Fulgencio, que es mesonero, ¿puede servir vino en gran cantidad a hombres que se embriagan? *Respuesta negativa*: «Es la decisión de San Antonio o más bien de la simple razón» (t. I, Col. 183). Por lo demás (después de un debate de opiniones): «Es el sentimiento común y es también el más verdadero» (t. I, Col. 66).

—Por último, se vinculan con esta posición todas las redundancias que subrayan la complejidad, las dificultades de un debate, pues el casuista expresa manifiestamente el sentimiento de sus pares. Así, al término de una confrontación entre opiniones: «Lo que es muy seguro es que todo esto comporta graves dificultades» (t. I, Col. 266).

3) *El casuista-instancia*: Pertenece a esta posición todo signo por el que el casuista señale su *Yo*: no una primera persona que «expresa» sentimientos «íntimos», sino un *Yo* de función que hace del casuista mismo una instancia del discurso casuístico. Este *Yo* se pone de manifiesto en toda apelación a la «experiencia» individual, en toda «razón» señalada como inédita y, sobre todo, en todo enunciado (performativo) que toma «distancia» respecto de las opiniones vigentes. A este nivel, debemos recoger, a menudo, pequeños indicios.
—Después de un debate de opiniones y de la elección a favor del sentimiento «más común» y «más verdadero», el casuista agrega a propósito de los doctores a quienes aprueba: «Ellos dan una razón que *parece convincente*» (t. I, Col. 66). Habiéndose dejado convencer, se erige en juez de la fuerza probatoria de la mencionada «razón».

—*Nicolás*, que es ortodoxo, reclama un confesor católico en el momento de morir...
Respuesta: «*He observado* que los más sabios doctores difieren en este punto. *En cuanto a mí, no me atrevería* a negarme a absolver en Pascuas (día de precepto)... pero no pediría una confesión total» (t. I, Col. 46).

—A propósito de una negativa de absolución:

«Ese confesor cumple con su deber: una larga y funesta experiencia prueban en demasía cuán fácilmente recaen en el crimen

aquellos que, una vez franqueados los límites del pudor, siguen frecuentando a sus antiguos cómplices» (t. I, Col. 51).

—Otro caso de negativa:

«M. de Sainte Beuve («autoridad» en casuística) *ha hecho muy bien* en remitir esto a la prudencia del confesor. Y éste *hace también muy bien* en examinar... (t. I, Col. 55).

—Comentario acerca de una decisión de Lambertini:

«He seguido la opinión contraria... Ruego que no acepten mis razones sino después de haberlas discutido mucho» (t. II, Col. 1277).

Al término de estos análisis y mediante una ojeada retrospectiva, podemos ahora dividir los niveles de lo verosímil que implica el discurso casuístico: lo verosímil referencial en la instauración del caso de conciencia y la selección de los actos humanos en función de la alternativa evaluadora —lo verosímil lógico en la necesidad interna del discurso, en las relaciones entre ejes alternativos y términos alternos— lo verosímil *tópico* en el recurso a las instancias. Además hemos señalado, pero excluyéndolo de nuestro propósito, lo verosímil *social*, el de las evidencias y lugares comunes de una época dada, que se imponen al casuista sin que éste llegue a criticarlos. Por el contrario, es un ejercicio crítico, del que el casuista da pruebas constantemente, el que recae sobre lo verosímil en tanto metalenguaje: la casuística de todas las épocas ha pretendido ser expresamente una ciencia de lo verosímil en el sentido de *humanamente practicable*; por esta dimensión crítica presenta, sin duda, algún interés para los analistas modernos.

II. El correo sentimental

Dado que este ensayo[1] es la continuación del estudio sobre la casuística, inevitablemente se utilizarán ciertos procedimientos comparativos: «a diferencia de»... «como para»... Se impone, pues, una tripartición análoga: la delimitación del caso —su evaluación— las instancias. Apunta a la investigación de lo verosímil referencial-lógico-tópico.

I. La delimitación del caso

Poco importa que el correo de los lectores sea «real», ficticio o «arreglado», total o parcialmente retenido... Los signos manifiestos de selección nos bastan. Un primer trazado circunscribe el campo más vasto: la eliminación de lo «teratológico» y de lo plenamente normal. En su preocupación, probada, de esquivar la farsa y de evitar toda apariencia lúdica —a diferencia del casuista que no vacila en sutilizar, en jugar con raras complejidades— la encargada del correo sentimental no retiene los casos «sospechosos» sino en la medida en que puede «naturalizarlos», confiriéndoles o suponiéndoles una cierta extensión. El caso demasiado artificial no merece ser creído: «Madre de dos mellizas, soy una esposa engañada. Mi marido ama a su secretaria, que ha tenido dos mellizos de la misma edad de mis hijas» (...). Amor entre estos mellizos y estas mellizas, temor de la madre de tener nietos tarados (...). En semejante caso, se elimina una cuestión farsesca, fruto sin duda de una corresponsal de «catorce años» (volveremos a encontrar el problema de la edad). (*Elle,* 24 de agosto de 1967). Lo plenamente regular, por ejemplo, el amor fiel y recíproco de dos cónyuges, el amor entre padres e hijos, no da tema al correo; salvo por el aspecto y la connotación de lo edificante: después de una adolescencia tempestuosa, dos jóvenes conocen el amor casi perfecto y preparan cuidadosamente su hogar: «Los pasados de ambos serán enterrados bajo el peso de un porvenir pleno de amor y de esperanza (...). Buena suerte a todas», Respuesta: «Gracias, Afrodita, en nombre de las que arrastran un pasado» (9 de marzo).
Este último ejemplo-límite sería de todos modos un «caso» nota-

1. El material utilizado se limita al «Correo sentimental» de Marcelle Segal, en *Elle,* de enero a agosto de 1967: un buen centenar de casos.

ble por una cierta presencia del pasado. Más acá de los límites de lo teratológico y de lo plenamente regular, los casos presentan a la vez un carácter de «infracción» respecto de normas social y comúnmente aceptadas (cf. las *Instancias* en III) y una relativa generalidad por extensión: amores contrariados, dificultades matrimoniales, engaños de un cónyuge o de ambos, soledad afectiva, etc. De allí una atmósfera por lo común doliente.

Dentro de este trazado más vasto, hay un segundo, más restringido y más sutil que corresponde a los «usos»; a la sociología de la revista.[2] Se trata de tomar «en serio» el caso considerado: aquí la edad tiene un papel determinante; los niños y los ancianos señalan los límites; a un niño de 12 años cuya «mamá soltera» es calumniada, se le contesta: «¿Querría usted sugerir a su mamá que nos escriba?». La adolescencia, la juventud y las distintas edades maduras de la adultez presentan casos dignos de interés. Pero el modo de tomarlos en serio difiere: los 16-17 años se ofrecen más bien a una intensificación del análisis, los que están más-allá-de-la-adolescencia, a respuestas motivadas. Los adultos están habilitados para escribir su propio caso, pero se los rechaza si exponen los casos de sus hijos ya mayores: «¿Los padres ocupan demasiado lugar en este asunto. No podrían retirarse a segundo plano y dejar a los dos enamorados tomar su decisión?» (10 de agosto).

A diferencia de los casos instaurados por la casuística, los retenidos y delimitados por el correo sentimental se caracterizan por un predominio de lo descriptivo sobre lo funcional, por una redundancia de «indicios» destinados a crear un «clima», indicios que implican connotaciones dramatizadoras.[3] El recorte en unidades denotadas y el análisis de sus combinaciones concluirían en sistemas pobres: matrimonio y tercera persona-matrimonio y doble engaño-amor juvenil contrariado por los padres o por un rival-soledad comparada con otras situaciones, etc. Por el contrario, las variaciones aparentemente múltiples, deberían ser inventariadas y estructuradas a nivel de los indicios y de sus connotaciones. De este modo, el análisis del correo sentimental estaría más cerca del de la literatura o de la moda que de la casuística. «Tiene veintidós años y me gusta desde todos los ángulos. Sin embargo, hay algo que no puedo soportar, es el miedo que tiene a sus padres. Sin embargo los quiere mucho. Un día su padre nos vio juntos. En cuanto vio a su padre de lejos, se escapó y me buscó sólo una hora después, cuando todo peligro había pasado. Si esto se repitiera, lo abandonaría por alguien que fuera más diplomático y menos sobreprotegido. Es quizás a causa de esto que lo engaño con otro, pero no es la solución puesto que no lo sabe» (17 de agosto). En este ejemplo, para tres unidades denotadas (amor juvenil-amor contrariado por el miedo a los padres-engaño), hay

2. Se podrían comparar fácilmente al respecto varios periódicos destinados a públicos de condición social y sobre todo de edades diferentes.
3. En función de lo cual el lenguaje casuístico parece tender a una denotación comparable a la de los lenguajes «lógicos».

una cantidad de variantes y de indicios «psicológicos»: joven que gusta desde todos los ángulos, pero dominado, poco diplomático, que ama a sus padres, miedoso, enamorado y sin embargo irresoluto, etc.
Esta redundancia de indicios está lejos de ser inútil (y totalmente extensible). Cumple una función bien determinada. Sobre un soporte estereotipado, manifiesta la «originalidad» de la «situación» y de los personajes (uno estaría tentado de decir, con Aristóteles: de la «fábula» y de los «caracteres»). El corresponsal no se expone a una moral normativa sino más bien a un diagnóstico y a una terapia adaptadas a su situación particular. Así esta joven en una situación muy normal de noviazgo, escribe: ¿«Soy sensata, lúcida o loca de atar?» (23 de marzo). O esta mamá preocupada por «regularizar» la situación de su hija embarazada: «¿Soy tan "a la antigua"? No tengo más que cuarenta años» (10 de agosto). El caso se instaura precisamente en el momento en que los indicios individualizan y «naturalizan» suficientemente a un estereotipo.

II. La evaluación

Exponerse a una terapia que corresponda a la situación, pone ya en juego a lo verosímil «lógico» del correo sentimental. La lectura de las «respuestas» nos permite analizar las principales figuras de esta lógica.
—*El reajuste de los indicios.* Expresa o tácita, la pregunta: ¿«Cómo se encuentra usted?», es inseparable de los problemas éticos. Subyace en todos los indicios expuestos, los reune en un haz obsesivo. Entonces, en la lógica de la respuesta, se instala una suerte de juego de espejos, con todo lo que eso implica de reajuste, es decir, de confirmación y de rectificación a la vez. Rudimentos de psicoanálisis se mezclan: «Todos los adolescentes se sienten incomprendidos en tanto que son ellos los que ya no se comprenden. Han cambiado y cambian tan rápido (...). Como si llevaran dentro un intruso molesto, tiránico, que no ama lo que ellos aman, que les impone un nuevo rostro y los fuerza a hablar con una nueva voz» (15 de junio).
—*La normalización de las originalidades*: La redundancia de los indicios tendía a conferir a la situación un carácter de originalidad, y aún de excepción. La respuesta va a conceder a esos indicios variables el alcance de una regla común (extensivamente), y con ello así elevarlos a la generalidad de estereotipos; de modo que aunque el caso se apoya en su punto de partida en algunas unidades estereotipadas, se enriquece, en su punto de llegada, por la transformación de los indicios «originales» en estereotipos nuevos. La pretendida excepción se vuelve, por lo menos, caso de una «minoría» y en el punto máximo regla común. Una esposa se queja de que su marido, viajante de comercio, después de haber

roto una relación, conserva sin embargo una inclinación a cortejar camareras; ¿habrá que creerle cuando pretende que es sólo una broma? Respuesta: «Hay que creerle o renunciar a ser la mujer de un viajante de comercio» (27 de julio). Una joven que vive en casa de una amiga de más edad se queja del carácter tiránico de ésta... Respuesta: «Aquí tiene un pequeño truco: considere a su amiga como una actriz a cargo de distintos papeles a la que usted debiera replicar (...) (papel de) suegra terrible (...) cuñada celosa de su futuro marido...» (22 de junio). Una joven de 25 años sin apuro en casarse pregunta si ella es anormal. Respuesta: «No. Su situación es minoritaria» (23 de febrero).

—*La justificación de las opciones elegidas*: Volveremos a encontrar aquí el juego de espejos. La corresponsal, después de haber expuesto sus problemas, dice cómo los ha resuelto. La evaluación ya ha funcionado, pero permanece oculta, incierta en cuanto a los motivos y a su «valor». La respuesta se torna entonces, develamiento de lo implícito y justificación de lo dudoso. Después de 24 años de matrimonio feliz, una esposa se inquieta al ver una joven vecina revolotear alrededor de su marido, pero está muy decidida a no divorciarse; respuesta: «La casa es suya, usted jamás se divorciará (...) (Deje pasar) al demonio de mediodía... un poco de paciencia y se harán las 14 horas, la hora de las retiradas. De todas las retiradas... Su marido será totalmente suyo» (25 de mayo). Una joven, enamorada y amante de un muchacho mayor que ella —que la quiere, solo en retribución de su amor— se atormenta porque todavía no puede hacerle aceptar el matrimonio; ¿qué hacer? Respuesta: «Sufrir. El se casará con usted... y no sufrirá tanto como teme (...) ¡Vamos! sin duda, estará muy contento» (20 de abril).

—*La contradicción «ejemplar»*. La corresponsal puede ofrecer manifiestamente «palos para hacerse golpear», buscar implícitamente (pero con un «implícito» suficientemente legible) la contra-proposición —en cuyo caso se podría hablar de masoquismo—; incluso puede con sus negativas atentar contra normas intocables (cf. *Instancias* en III). A la inversa de la figura anterior que sería una manera de «absolución», aquí va a jugar la reprobación. La respuesta reprobatoria ostenta, en cualquier caso, la marca de la ejemplaridad. Lo cual confirma finalmente a las figuras anteriores: en lugar de que la anomalía sea integrada en una regla común, es señalada, expulsada, para que la regla común que ha sido descuidada resulte reconocida y fortalecida. ¿Un hogar en crisis, no debería acaso llegar rápidamente al divorcio, para evitar que los niños sufran escenas de desentendimiento, para cuidar de que conserven el recuerdo de los días felices? Respuesta: «Su ejemplo no es convincente ni general (...) ¿Y por qué (los niños) dejarían de creer en la felicidad? Sería más normal que, cansados de las peleas, decidan fundar un hogar tranquilo. Aspirar a la felicidad y hacer lo contrario de papá y mamá son dos tendencias naturales. A padre avaro, hijo pródigo. A padre gri-

tón, hijo apacible» (27 de abril). Una adolescente (17 años) se queja amargamente de que sus padres le impongan ropas muy severas y en consecuencia de ser el hazmerreír de sus compañeros; respuesta: «En primer lugar, cambiar de compañeros. No vale nada un grupo de compañeros que se burla de una joven peor vestida que las otras. En cuanto a los padres hay que hacer las paces con ellos. Con la guerra no se gana nada.» (16 de marzo).
—*La tercera solución.* ¿Qué sucede cuando las preguntas reclaman una respuesta tajante, en otros términos, cuando el caso abre una alternativa? Una figura lógicamente verosímil es el *ni... ni*, el recurso a la tercera solución. Es quizás el *statu quo*: ¿Una amante debe forzar a su amante a divorciarse o provocar una violenta ruptura? Respuesta: «Usted olvida que a un hombre perfectamente satisfecho entre su mujer y su amante no le gusta ver turbada su tranquilidad. Soporta tan mal las lágrimas de la primera como las exigencias de la segunda» (23 de febrero). Una joven esposa expone largamente las dificultades entre su familia y su esposo, se siente dividida por el dilema» ¿conservar la relación con los suyos o conservar a su esposo? Respuesta: «Si me atreviera, insinuaría a todos los matrimonios jóvenes que al principio mantuvieran sus familias a distancia. La vida de a dos se aprende entre dos. Si las familias intervienen, surgen las disputas» (16 de febrero).
—*La relación «vel»*: Tocamos aquí la diferencia principal entre casuística y correo sentimental. En tanto que la casuística tiende a desterrar la relación *vel* —que consistiría en legitimar a la vez los dos términos de la alternativa— para optar en favor de uno de los dos términos (relación *aut*), el correo sentimental hace jugar lo más posible la relación *vel*, es decir, la igual admisibilidad de las hipótesis contrarias. El procedimiento se convierte en signo de «prudencia» y de expectativa. Una joven está indecisa entre un joven buen mozo que no manifiesta signos de amor y un muchacho débil (un «idiota útil») que la ama; ¿correr tras el primero, aceptar al segundo? Respuesta: «¿Correr tras un hombre? No, pero... jugar su posibilidad? ¿Provocar las ocasiones de volverlo a ver? Si él no las aprovecha, siempre habrá tiempo de renunciar y de volverse hacia el idiota útil» (19 de enero).
¿Un matrimonio debe divorciarse a tiempo para ahorrar a los hijos el espectáculo de las disputas internas? Respuesta: «Todo depende de lo que los esposos sepan hacer de su libertad recuperada o de su matrimonio consentido. Un matrimonio puede ser favorable a los hijos. O desfavorable. El evitar un nuevo matrimonio, igualmente... Así como hay matrimonios felices y otros desdichados, hay separaciones felices y otras desdichadas. Y otras finalmente —las más numerosas— que no son ni buenas ni malas». (27 de abril).
—*El nudo gordiano*: También hay que recurrir a la relación *aut*, es decir, optar entre uno u otro de los términos de la alternativa. La operación requiere entonces connotaciones «heroici-

zantes». Un amante del teatro que besa a las actrices —por obligación profesional— está dividido entre semejante obligación y los celos de su esposa; respuesta: «Hay que elegir. Esto es del más puro Corneille» (27 de abril).

III. Las instancias

¿En nombre de qué normas, a partir de qué instancias, son evaluados y resueltos los casos sometidos al correo sentimental? Estas cuestiones tocan a lo verosímil *tópico* del correo sentimental. Como para la casuística, podemos establecer tres niveles de análisis: la consejera sentimental *por debajo* de las instancias —la consejera *entre* las instancias (concurrentes)— la consejera-instancia.

1. *Por debajo de las instancias*

El caso expuesto, lo hemos visto, presenta múltiples indicios de situación particular. En un primer momento, la consejera que reajusta los indicios, parece tener que aceptar la situación en lo que tiene de original; pero para evaluar el caso y proponer soluciones, ella transforma los indicios especiales en rasgos generales, estereotipados. Entonces afloran normas a las que la consejera se refiere y se somete... He aquí un inventario que no tiene nada de exhaustivo:

Los «caracteres» arquetípicos: La adolescencia insegura y confusa, la juventud apasionada y compartida, la edad madura experimentada, el hombre extravertido amante de la aventura (y tentado por la poligamia), la mujer encerrada en la fidelidad o la culpabilidad, el celibato doloroso, la vejez serenada (y monógama)... son otros tantos rasgos tipológicos que funcionan como leyes imposibles de infringir frontalmente y muy difíciles de eludir por un rodeo. Importa recordarlas. Más vale soportarlas y, si es posible, asumirlas:

«En todo momento y lugar, el adolescente encarna un personaje del que es prisionero: bebe, campeón, haragán, revolucionario, don Juan, cabeza dura, tonto, joven sinvergüenza, scout» (15 de junio).

«Habrá llegado tarde a su juventud como se llega tarde a la primavera cuando uno va al campo a fines de mayo, cuando ya pasaron los narcisos, las lilas y los manzanos en flor. Sólo sufrirá el inconveniente de ser joven con retraso y hacer chiquilinadas a los cuarenta y cinco años, después de haber sido un viejo decrépito a los veinticinco» (12 de enero).

«Día tras día innumerables esposas infieles se esfuerzan por unir la felicidad a la infidelidad. Desgraciadamente, esto no resulta. La señora no está de acuerdo y la amante tampoco. Cada una quiere la exclusividad» (23 de marzo).

«Sea lógico. Sea sereno, sea fuerte. Sea un hombre» (24 de agosto).
«A su edad, uno comienza a tener sus hábitos, buenos o malos. A preferir la vieja bata a la nueva, la vieja aspiradora, el viejo sillón. El viejo marido...» (8 de junio).
«Una joven sola se las arregla mejor... Hay que recordar esta verdad a aquellas que, de una vez por todas, han decidido que el matrimonio es un paraíso y el celibato un infierno» (15 de junio).
—*La ley del hecho*: Transformar los indicios particulares en rasgos generales implica el reconocimiento del orden establecido (de hecho) en las sociedades humanas. De ahí la resignación, la sensatez media, la prudencia. «Si usted lo fuerza a la rebeldía, hará de él un muchachito rebelde. Pero usted necesita un hombre» (17 de agosto). «Los fracasados sueñan por encima de sus medios, los felices según sus medios» (10 de agosto). Se observará, en esta última fórmula, la tendencia a erigir el hecho difundido en *proverbio*.
—*La galantería de la época*: El correo sentimental comporta una suerte de diacronía: la época juega en favor de la tercera solución, de la relación *vel*; amortigua la relación *aut*. En todo esto, encontraremos la gran ley del hecho (previsible): el adolescente crecerá —los jóvenes madurarán— el adulto se hará más prudente... «¿Qué ocurrirá con él (el adolescente)? Lo que ocurre con la mariposa en su crisálida, con el pollito en su huevo. Crece, se desarrolla, espera su hora» (15 de junio).
«Si su corazón es capaz de esperar cuatro años, por qué no el de él» (23 de marzo).
«¿Una vida de familia o una buena amante? A usted le toca pensarlo. Y... si esos dos muchachos no le convienen, esperar tranquilamente al tercero» (19 de enero).
—*Los principios intocables*: Las grandes leyes tipológicas, las leyes del hecho y de la época que exigen evaluaciones y soluciones amplias, comprensivas. Con una condición, sin embargo; que en el plano de los principios, ciertas normas morales o legales permanezcan salvas. De modo tal que una suerte de rigor normativo y teórico se superpone a una prudencia práctica (y estadística). El corresponsal que pregunta cómo alterar la legislación es tratado con rudeza. El patriotismo no se discute, los «apátridas» son sospechosos. A los jóvenes en rebeldía se les aconseja que esperen la madurez. A los que denuncian el conformismo y reclaman una moral «individualista», se les responde en nombre del buen entendimiento social. El caso más delicado es el de la institución familiar, porque la mayoría de las situaciones pertenecen a ella. Todo puede ser prácticamente enfocado en nombre de la felicidad, de la serenidad, del menor mal: separación, matrimonio de tres, engaño oculto, etc. Pero los deberes de las mamás para con los niños son intocables. «¡Vamos! ¿Partir? ¿Abandonar la casa? Hay que poderlo y quererlo. Una madre de cuatro pequeños no puede hacerlo, por así decir, jamás, y no lo quiere a causa de ellos» (13 de abril). El signo que manifiesta el respeto del

principio es aquí el pasaje del verbo poder al verbo querer. Para el padre, será más bien la profesión lo que tomará la connotación de «deber sagrado».
La felicidad y la serenidad: En tanto que los principios intocables de la moral social y de la legalidad deben ser respetados, la felicidad y esa mezcla de resignación y de felicidad (relativa) que es la serenidad son a la vez respetables y deseables. Lo verosímil es aquí lo creíble permanente y universal. Hedonismo y lucidez (estoicismo) se mezclan en diversas dosis, pero son necesarios a la vez: felicidad sin ilusiones, serenidad sin cinismo. «Su mal es la tibieza. Un fuego al rescoldo no enciende nada, ni madera, ni carbón, ni papel. Usted necesita pasión» (15 de junio). «Y bien, sí, me engaña. ¿Y luego? Esto no le impide a usted tener buenos amigos (...), vivir» (24 de agosto). «El odio, he aquí al enemigo. Todo lo envenena, nos sigue por todas partes y se reproduce. Habría que ahogarlo en germen. Si se pudiera, no habría necesidad de llegar al divorcio. Cuando el odio toma la delantera, la vida en común se torna tan insostenible que parece no tener ya sentido» (27 de abril).

2. *Entre las instancias*

La Consejera apela periódicamente a los datos del psicoanálisis, sobre todo a los de la grafología y los utiliza: la norma «científica» está, pues, implícita. Por lo demás, ciertas normas culturales son invocadas a título de apoyo. A un marido engañado, para que se comporte más «como un hombre», sin pequeñeces: «Esto no le impide gustar de Mozart, Bach, el bridge» (24 de agosto). A una joven poco entusiasta: «A usted le hace falta pasión. Encenderse de entusiasmo por algo que le parezca hermoso, justo... la lucha contra el hambre, la protección de los pájaros, de las obras maestras en peligro, la música atonal, la novela averbal, el cultivo de hongos comestibles» (15 de junio).
Más reveladora es la lucha contra las normas alternativas o las morales subversivas. Alusión a Sartre: «Justamente necesito un jardinero. Hará el trabajo con seguridad. Conoce el cultivo» (24 de agosto). Los esnobismos periódicos («cada seis meses»), lo sensacional de la "primera plana" son reprobados». Al marido engañado: «Esto no le impedirá vivir. A menos evidentemente que usted prefiera la primera plana de los diarios, la cárcel, los remordimientos» (24 de agosto). «La misma "intelligentzia" de los sociólogos modernos se torna sospechosa: «¿La mujer objeto, verdad? El último hallazgo de nuestra «intelligentzia», después del mal de las grandes aglomeraciones, los dibujos animados, el fracaso de los padres y la prensa sentimental» (13 de julio).

3. *La consejera-instancia*

El correo sentimental está frecuentemente jalonado por manifestaciones de solicitud en primera persona: «Sería feliz de conocerla si usted viene a París» (23 de marzo). «Quisiéramos ayudarla. ¿Quisiera usted venir a vernos, llamando por teléfono con algunos días de anticipación para concertar una cita?» (8 de junio). Evidentemente, esta solicitud indica los casos más dolorosos, desesperados. Es una forma del superlativo. Es también un *Yo* que hace funcionar la confidencia, la simpatía: alusión a su propia experiencia, a sus dificultades (pasadas)...
El *Yo* funciona finalmente para instaurar una suerte de metalenguaje sobre su propio correo. «¿Reprimida? Lo soy como todo el mundo, y está bien... En cuanto a responder al correo por venganza, eso no. Respondo porque es mi oficio. Para ganarme la vida» (4 de mayo).

Acuerdo final

Entre la cortesía pasada de moda y la camaradería moderna, hay una solución (tercera o mixta) universal: «A menos que ella prefiera —como yo— a la gente que no hace ni demasiado ni demasiado poco; que no ofende a nadie, ni crea problemas a nadie; que está en todas partes en su sitio; con la compostura que corresponde (...) Las personas bien educadas son como los buenos pianistas. Dan en la tecla, sin producir notas falsas, cualquera sea el fragmento, gran música o musiquilla, preludio de Bach o vals popular» (30 de marzo).

Intercambio y deflación en el sistema cultural

Olivier Burgelin

Lo «verosímil» en el sentido aristotélico del término, aparece en el marco de una confrontación de la obra con la opinión del público. Una confrontación tal puede ser enfocada más específicamente, desde dos ángulos: 1) *social*: el «público» puede ser considerado como un grupo o como el conjunto de una sociedad que ejerce control sobre su cultura; 2) *cultural*: el «público» puede no ser considerado sino a través de su «opinión». Confrontar la obra y la opinión es entonces confrontar sentido y sentido.

Es este último punto de vista el que adoptaremos aquí. No por ello pretendemos negar la validez del primero. Observemos simplemente que su adopción nos hubiera llevado muy rápidamente al problema de la *censura*, al que ha sido dedicado un reciente número de *Communications*.[1]

Si definimos la cultura como el campo de la significación en general, es pues dentro de este campo y en el marco de su funcionamiento donde buscaremos lo «verosímil». Para analizar este funcionamiento recurriremos a menudo a ciertos desarrollos recientes de la teoría del sistema social de Parsons. No obstante, este recurrir a la teoría sociológica no debe en absoluto interpretarse como una tentativa —que sería infundada en su principio— de *reducir* lo cultural a lo social, sino simplemente como un esfuerzo, basado en la homología de los sistemas en cuestión, de explorar ciertas posibilidades de fecundación recíproca de los estudios sociológicos y semiológicos.

I. Primer modelo

En su forma más radical, la hipótesis de la unicidad del sentido es rechazada por todos, incluso por el lenguaje corriente que distingue sentido propio y sentido figurado. No obstante es esta hipótesis la que vamos a tomar como punto de partida, no por cierto para retenerla en último análisis, sino para rechazarla radicalmente, tras haber examinado algunas de sus implicaciones en cuanto al problema que nos interesa aquí.

Una hipótesis tal presenta dos aspectos: 1) lo que llamamos sentido es siempre una sola y misma realidad, cualquiera que ella

1. Nº 9, 1967 (de próxima publicación en castellano). [*N. del E.*]

sea; 2) cada signo o cada elemento de un sistema cultural posee un significado y uno solo. Para que estos dos aspectos se impliquen recíprocamente, es necesario y suficiente que se admita que cada elemento del sistema cultural es, en tanto *unidad* de ese sistema, y el *homologon* o reflejo del sistema en su conjunto.

El doble intercambio

En la perspectiva de una confrontación de la obra y de la opinión, ¿qué es en primera instancia una obra? Es un sistema cultural concreto,[2] un campo donde se intercambian, según las modalidades de la comunicación, forma y sentido.

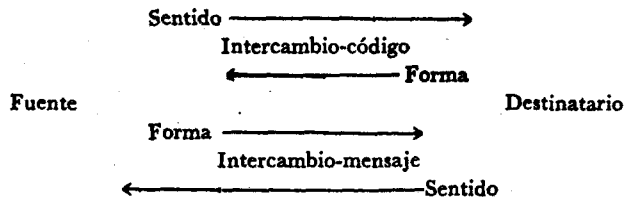
Todo sistema cultural concreto depende, a un cierto nivel de análisis, de una relación de doble intercambio entre la fuente y el destinatario. El sentido aparece en cada uno de los dos niveles del intercambio. En primer lugar, un sistema cultural concreto utiliza significaciones que no crea en absoluto, las de lo que se podría llamar en general sus elementos: las palabras, lexemas u otros elementos de «vocabulario» que pone en «función»[3] desde el momento que las utiliza: un narrador indígena de América que introduce en su relato un «águila» o un «carcayú»[4] toma estos elementos de un repertorio cultural que no le pertenece propiamente, sino que pertenece a su «sociedad», al público al que se dirige y con el que comparte lengua, tradición y formación. Toma de él en particular lo que va a «funcionar» en la comunicación: el valor simbólico del águila o del carcayú como «presa celestial» o como «cazador infernal».

Pero, por otra parte, todo sistema cultural concreto produce un cierto sentido[5] que es a la vez «validante» de la puesta en forma en que consiste la obra y aquello por lo que ésta se integra en algún nivel más elevado.[6]

---

2. Cf. *Infra*, Sección II.
3. En el sentido en que lo emplean los analistas del relato. Cf. en particular *Communications* 8 *passim*.
4. Ejemplo tomado de Levi-Strauss: «La estructura y la forma», *Cahiers l'Institut de Science Economique Appliquée* (M. 7), nº 99, marzo 1960, p. 26-27.
5. Hablar de la unicidad del sentido a este nivel es suponer en primer lugar la distinción entre el sentido (Sinn) y la interpretación (Vorstellung); cf. Todorov: «Las categorías del relato literario», *Communications* 8, pp. 125-126. En segundo lugar y como se verá con más claridad más adelante, es suponer que todo el sistema cultural concreto obedece a una sola y misma función: por ejemplo, que una obra literaria no sea más que «pura literatura». De hecho, es evidente que esta hipótesis no es compatible con la de un *sistema* concreto en el que *todas* las funciones del sistema global (aquí el sistema cultural) deban estar en algún grado presentes.
6. ¿Dos obras diferentes pueden integrarse de la misma manera a un sistema cultural y, por ende, tener el mismo sentido? Admitiéndolo tendríamos una definición formal del *género* como *conjunto de obras que*

Así, cada sistema cultural concreto consume y produce sentido o, más exactamente, es el lugar en que el emisor y el destinatario de la comunicación intercambian sentido. Este intercambio exige un mecanismo mediador, un medio de tipo monetario, identificado desde hace mucho como la forma, «valor de cambio en el terreno de las ideas» decía Valéry.
A causa de este medio, el intercambio se efectúa en dos niveles. Por una parte, el sentido de los elementos se canjea por la forma singular que los hace «funcionar» —esta forma que es considerada como la creación por excelencia de la fuente. Llamaremos *intercambio-mensaje* a este primer nivel del intercambio.
El intercambio-mensaje sólo es posible si la forma singular se integra a una forma genérica «evidente» —según la fórmula de Wölfflin— para el destinatario y que permite a la fuente dar a la comunicación un sentido que sea comprendido por el destinatario. Llamaremos intercambio-código a este segundo nivel del intercambio.
La relación de doble intercambio puede ser representada por un esquema:



Así, ambos, la fuente y el destinatario, producen forma y sentido. Pero para que la comunicación tenga lugar, es necesario que en cada una de las relaciones de intercambio constitutivas del sistema cultural concreto, sea un actor diferente quien aporte el sentido y la forma.

El problema del sentido

¿Qué es el «sentido» en la relación que acabamos de examinar? El doble intercambio es inconcebible si el término «sentido» no es tomado en su doble acepción claramente revelada por Benveniste: el empleo hecho por el narrador indígena del lexema «carcayú» sólo se justifica porque a la vez: 1) remite a una cierta realidad; 2) puede ser integrado a una unidad de nivel superior —en este caso, el cuento. Sin embargo, en la hipótesis de la unicidad del

tienen el mismo sentido. Habría entonces que considerar que lo que está en cuestión o en el intercambio-código no es la obra en tanto tal, sino la obra en tanto género. Nos encontraríamos a nivel de la obra ante una ruptura de la jerarquía del mismo tipo que la que constata Benveniste a nivel de la frase.

sentido, la realidad a la que remite el carcajú no es necesariamente el sentido denotado del término, sino únicamente el que va a «funcionar» en el cuento y que tiene todas las posibililades de ser aquí su contenido simbólico.
En este caso no es posible hablar del «sentido» en el intercambio-código salvo que postulemos la capacidad de la obra (o del género, poco importa aquí) de integrar un nivel superior.
Pero ¿cual puede ser ese nivel superior? Decir que se trata de la cultura o del sistema cultural en su conjunto es una afirmación gratuita, si no estamos en condiciones de precisar las relaciones de una obra (o de un género) con el sistema cultural en su conjunto. Ahora bien, la experiencia muestra que esta operación exige conmutaciones. Podríamos sin duda, con un poco de esfuerzo, situar la *Introducción al estudio de la medicina experimental* en una cierta tradición científica, *Don Quijote* dentro de la literatura española u occidental del Renacimiento, las *Ordenanzas* del ministerio Pompidou en la serie de trabajos legislativos de la V* República; pero situar directamente una u otra de estas «obras» en la totalidad, teóricamente afirmada, de un sistema cultural, no corresponde a ninguna experiencia real.
No son sólo los conjuntos implicados por estos distintos tipos de sistemas culturales concretos los que difieren. Cada uno de estos conjuntos define un modo de integración que le es propio, como lo prueban las diferentes modalidades de la negatividad (dando a este término una extensión máxima) que en ellos reinan. Si, en efecto, consideramos los conjuntos en los que obras nuevas vienen a integrarse como teniendo en cierto grado el carácter de sistemas, hay que admitir que la integración va acompañada, en una u otra forma, del rechazo o de la expulsión de ciertos elementos de esos conjuntos.
De hecho, nos parece que podemos tomar en consideración cuatro modos fundamentales de la negatividad en un sistema cultural. En primer lugar, una obra puede contradecir una verdad admitida y, por consiguiente, implicar su exclusión pura y simple del orden de las verdades fácticas (negación); en segundo lugar, puede unir un cierto contenido a algo que es generalmente sentido como mal o como malo y, por ende, implicar un rechazo de orden afectivo («negativización»); en tercer lugar, puede excluir un contenido en tanto norma, regla o ley y, por ende, suplantarlo en sus funciones sociales («abrogación»); finalmente en cuarto lugar, puede expulsar un contenido del campo de lo concebible. Un escrito científico, por ejemplo, se opone corrientemente a otros escritos científicos por una simple *negación*, ya sea que ésta apunte a los hechos sobre los que se apoyan, la validez de su método o los resultados que extraen. El modo de oposición de una obra literaria es en general compleja. Cualquiera sea el alcance que se acuerde a esta interpretación del *Don Quijote*, es difícil no ver en él una crítica a las novelas de caballería. Pero esta crítica está esencialmente contenida en la locura de Don Quijote; pasa, pues, a través de una «negativización» que alcanza en pri-

mer lugar, no a los libros de caballería, sino a lo que los simboliza y que, por lo tanto, *no* son ellos mismos. En cuanto a las *Ordenanzas* gubernamentales, destinadas no sólo a promover ciertas reglas o leyes, sino al mismo tiempo a abolir otras, ellas nos proporcionan con toda evidencia un ejemplo de «abrogación». Si los modos de integración varían, es sin duda alguna porque las relaciones con el referente también varían. En algún grado, un texto científico enfoca esencialmente el mundo-objeto en tanto éste está o no dotado de tales o cuales propiedades. En un texto literario el mundo-objeto aparece sobre todo a través de una cierta relación afectiva con el lector. En un texto legislativo ya no aparece sino indirectamente si es verdad que se trata de un enunciado «auto-referencial».[7]

Estamos, pues, obligados a plantearnos un cierto número de interrogantes: ¿Cuántos tipos de significación podemos distinguir? ¿Dónde se sitúan con precisión los niveles «superiores» que nos permitirían definirlos? ¿En qué medida una distinción entre tipos de significación nos autoriza a continuar utilizando la noción de «sentido» en general, sin otra especificación?

Ahora bien, si después de la «obra» enfocamos la «opinión» veremos que el examen del segundo elemento de la confrontación nos llevará a las mismas preguntas.

El problema de la interpretación

Nosotros no podemos captar una opinión sino constituida y expresada. Por otra parte, a partir del momento en que distinguimos sentido e interpretación, ya no tenemos razón alguna para excluir de la interpretación juicios tan abiertamente evaluativos o subjetivos como «*Madame Bovary* es inmoral» o «aburrida». Podemos, pues, identificar opinión e interpretación.

Pero una opinión expresada es ella misma un sistema cultural concreto. Desde el punto de vista de la definición de la obra que hasta ahora hemos adoptado, la diferencia entre obra y opinión no es pertinente. Una y otra son comunicaciones, zonas de intercambio entre forma y sentido.

Ahora bien, si examinamos un cierto número de interpretaciones o de opiniones sobre una obra, comprobaremos que no conciernen ni a la forma ni al sentido de la obra. Decir que los libros de *James Bond* son estúpidos, inmorales, fascistas, «inverosímiles», no concierne de modo inmediato ni a la forma, ni al sentido de esas obras. Con toda evidencia la interpretación hace aparecer a propósito de la obra *algo que no está en ella*— siempre que la obra sea tal como nosotros la hemos descripto.

Ahora bien, ese algo no es ni la forma ni, a pesar de las aparien-

7. E. Benveniste, «La philosophie analytique et le langage», en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 274.

cias, el sentido de la interpretación. Cuando un comentador nos propone una interpretación de un texto de las *Iluminaciones*, el sentido de su interpretación es el modo en que ésta se integra al comentario rimbaudiano. Por cierto, ella no puede integrarse al comentario rimbaudiano sino porque posee un cierto contenido. Pero, siempre en la hipótesis de la unicidad del sentido, ese contenido no es de ningún modo su sentido manifiesto denotado, sino precisamente el sentido implicado por su ubicación en el conjunto del comentario. Dicho de otro modo, ese sentido que la interpretación hace surgir a propósito de la obra *no es ni el sentido de la obra ni el sentido de la interpretación*.[8]

Un «modelo» basado en la hipótesis de la unicidad del sentido no puede, pues, poner de manifiesto la realidad de lo «verosímil» puesto que excluye toda confrontación de la obra con la opinión. Cuanto mucho nos permite augurar que un modelo más eficaz deberá tratar cada sistema cultural concreto como capaz de producir no uno solo, sino una jerarquía de sentidos, dado que la comunicación con sistemas culturales concretos de otro tipo se ejerce no en el nivel de su sentido «principal» —aquél por el que se integra a su principal contexto— sino en otros niveles de significación.

En otro plano completamente distinto, podemos comprobar *empíricamente* que las interpretaciones parecen poder agruparse según ciertos amplios puntos de vista. Cada vez que se nos dice que las aventuras de James Bond son «inverosímiles», que Swann es Charles Haas, o incluso quizá que la Agripina raciniana es el Padre en el sentido psicoanalítico del término,[9] es una cierta facticidad (elaborada o no) del mundo exterior lo que se confronta con la obra. Cuando se nos dice, como Elie Faure, que el barroco romano es un arte «hinchado de vanidad» o, como el procurador que hizo la demanda contra esta obra, que *Madame Bovary* es un libro inmoral, uno se coloca en forma manifiesta en una perspectiva de evaluación moral, etc.... En una palabra, quizá se pueda llegar a una clasificación que permita dominar la infinidad, aparentemente incontrolable, de interpretaciones posibles. Después de todo, volvemos al problema de las categorías de significación. Al identificar a la vez las interpretaciones y las obras con sistemas culturales concretos, hemos admitido que la clasificación de los puntos de vista sobre las formas culturales se identifica con la clasificación de las formas culturales mismas.

---

8. Se lo comprenderá mejor imaginando un juicio crítico lealmente performativo: «Sostengo que *Madame Bovary* es un libro aburrido». Es claro que un juicio semejante se integra a un conjunto en cuanto «anula» otros juicios y lo hace no en tanto se refiere a *Madame Bovary*, sino porque es «auto-referencial».

9. Retomaremos ejemplos de este tipo, aparentemente ambiguos porque el «Padre» es a la vez un símbolo y un concepto. Cf. *Infra*, pág. 153.

La cultura considerada como una apuesta mutua

Antes de abandonar definitivamente la hipótesis de la unicidad del sentido, veamos cuál sería el funcionamiento de un sistema cultural que estuviera constituido sobre una base tal.
De hecho, sería aproximadamente el mismo que el de la Apuesta Mutua Urbana. (*Pari Mutuel Urbain*).* Mediante operaciones regularmente repetidas —las carreras de caballos—, esta institución cumple regularmente una redistribución de las sumas que los apostadores gastan en ella, sin invertir jamás un cobre fuera de lo que ella misma cobró.
De igual modo, en un sistema cultural caracterizado por la unicidad del sentido, la forma de cada obra o sistema cultural concreto solo podría realizar una redistribución del sentido «depositado» en ella a nivel de los elementos de que está constituida. Pero jamás podrían aparecer en el interior del sistema nuevas significaciones. Un sistema tal —cuyo origen sería, por lo demás, incomprensible— constituiría un conjunto rigurosamente cerrado. Cuanto más, un modelo tal ha podido ser utilizado para describir, de un modo puramente estático, una cultura muerta, cuyos elementos eran considerados en su totalidad absolutamente cristalizados. La descripción «formalista», si la petrificamos en sus defectos, presenta a veces este carácter: Wölfflin tiende a describir la forma barroca como un conjunto de rasgos que halla en cada obra barroca; cada obra parece así no tener ya por función sino la redistribución del sentido dentro de un sistema que se afirma como enteramente definido. Pero semejante modelo no es en modo alguno utilizable para la descripción de un sistema cultural real y viviente, en el que el sentido ya no es simplemente redistribuido sino, a cada instante, producido y que, por ello, no cesa de evolucionar.
El modelo que nos permitirá integrar lo verosímil deberá, pues, dar cuenta de esta *producción* del sentido, de la que ya hemos visto un ejemplo a propósito de la interpretación.

II. El segundo modelo

Para confrontar la obra con la opinión y así llegar a lo «verosímil», resulta de lo que precede que hay que aprehenderlos, no como totalidades más o menos cerradas, sino en la dialéctica de sus relaciones.
Hemos considerado hasta ahora a la obra y a la opinión como totalidades estructuradas, autónomas, de un carácter netamente delimitado —lo que hemos llamado *sistemas culturales concretos*. Hemos admitido, por otra parte, que no era posible acordar un

* Véase la referencia a este mismo sistema de apuestas en el artículo de Violette Morin en este mismo volumen, pág. 105. [*N. del E.*]

sentido a dichos sistemas culturales concretos a menos de referirlos a sistemas de un orden superior, respecto de los cuales hemos considerado a los mismos sistemas culturales concretos como una *segmentación*. De todos modos, está claro que la cuestión de los sistemas de un orden superior se vuelve pertinente a partir del momento en que se encaran las relaciones entre sistemas concretos: decir que *El Banco de París y los Países Bajos* ha tomado el control de la compañía *Thompson-Houston* carece de significación si no se tiene idea de los tipos de relaciones que mantienen en general los niveles socio-económicos de los que forman parte (son segmentos) *El Banco de París y los Países Bajos* y la *Thomson-Houston.*

Subsistemas culturales y tipos de significación

¿Cómo caracterizar los sistemas de orden más elevado de que dependen la obra y la opinión? ¿Vamos a hablar de la «literatura» y de la «crítica»? Por el momento no sabemos exactamente a qué corresponden tales entidades. El único hilo conductor al que podríamos recurrir es el siguiente: los sistemas que buscamos deben definir cada uno un tipo de significación. Si admitimos que la significación forma por sí misma una totalidad estructurada (lo que parece difícilmente refutable), es necesario que los sistemas que buscamos sean «partes» del sistema cultural global: entendamos, no partes obtenidas por una segmentación circunstancial, sino partes funcionales, dadas a luz por una diferenciación que proceda según los ejes mismos del sistema cultural global. Por esta razón llamaremos a estas «partes» postuladas, *subsistemas culturales.*

Una teoría de lo «verosímil» implica la exposición de los subsistemas culturales y sus relaciones.

Los ejes de diferenciación funcional de un sistema cultural no pueden ser sino los que hemos utilizado antes y que —al fin de cuentas— son admitidos por todos, aunque con ciertas diferencias en la terminología.

1) *Código vs. mensaje* (o sujeto vs. objeto).

Lo que está en cuestión puede ser, ya la significación de los objetos para los actores, ya la significación de las orientaciones en general tomadas por los actores.[10]

2) *Destinatario vs. fuente* (o paradigma vs. sintagma)

Lo que está en cuestión puede ser, ya la comunicación en sus implicaciones, ya la comunicación en su desarrollo.

---

10. «Usaremos la distinción entre los significados de los *objetos hacia* los cuales están dirigidos las orientaciones (el aspecto externo del sistema cultural) y los significados de las orientaciones *de* los actores (el aspecto interno) como nuestro principal marco de referencia». T. Parsons, «Introduction to the part four: Culture and the social system», en Parsons (T.) y otros, (Eds.) *Theories of Society*, Free Press, New York, 1961.

Aplicada a la obra literaria, la primera distinción es familiar a los lectores del número de *Communications* sobre el análisis del relato,* donde aparece varias veces como oposición entre el «discurso» y el «relato». En cuanto a la segunda distinción, es constantemente utilizada allí como modo de estructuración del relato. Si ahora combinamos estas dos distinciones, obtenemos cuatro categorías:

	Destinatario	Fuente
Mensaje	1	2
Código	4	3

Estas cuatro categorías son definidas por las cuatro funciones esenciales de un sistema cultural. Vamos a formular la hipótesis de que a cada una de ellas corresponde un tipo específico de significación.

1. A nivel del mensaje, el punto de vista del destinatario es el de la cultura en tanto ésta procede de afirmaciones sobre los hechos, independientemente de la resonancia que estos hechos puedan encontrar en los actores implicados. En nuestra propia cultura es evidentemente la ciencia la que más precisamente corresponde a este punto de vista. Pero ella no es la única. El menor artículo periodístico que da cuenta de un acontecimiento cualquiera, adopta, al menos parcialmente, este punto de vista. Llamaremos *significación fáctica* al tipo de significación correspondiente.

2. A nivel del mensaje, el punto de vista de la fuente es el de la cultura en tanto ésta se desarrolla según las vibraciones afectivas que los hechos pueden provocar en los actores implicados. Más bien que de arte —término corrompido por un empleo demasiado exclusivamente ennoblecedor—, hablaremos aquí de simbolismo expresivo y de *significación expresiva.*

3. A nivel del código, el punto de vista de la fuente es el de la cultura en tanto ésta clasifica o aprecia según una escala de valores, ya sea que esta escala se sitúe en el terreno propiamente moral o en cualquier otro terreno. Llamaremos *evaluativa* a la significación correspondiente.

4. A nivel del código, el punto de vista del destinatario es el del fundamento de tipo filosófico, religioso u otro cualquiera, sobre el que se basa la evaluación. Hablaremos aquí de *significación fundamental.*

Para acceder a lo «verosímil», es decir, en términos más generales, al problema de las relaciones transculturales, vamos a considerar a la cultura, de ahora en adelante, no como el campo del sentido en general, sino como el campo de las relaciones entre cuatro subsistemas culturales, caracterizados cada uno por una definición

* De próxima publicación en castellano. [*N. del E.*]

propia del sentido y, por lo tanto, por un tipo particular de significación.

Una posición tal puede asombrar. Nos atrevemos apenas a recordar que está muy próxima a la de la Edad Media acerca de los cuatro sentidos de las Escrituras.[11] El descrédito que todavía hoy rodea a este período de la historia de las ideas implica demasiado el riesgo de volverse contra quien confiese que toma algo de él. Pero la caución de la Edad Media no es aquí necesaria.[12]

A partir de Durkheim la sociología no ha dejado de constatar la fecundidad del principio que afirma a la *coerción* como criterio de lo social. No obstante este solo principio se ha revelado como insuficiente para definir el modo de estructuración de un sistema social, donde es imposible no comprobar que la coerción está en todas partes y en todos los niveles. Pero más recientemente, cuando Parsons formuló una teoría de los sistemas sociales como un conjunto de cuatro subsistemas que mantenían relaciones de intercambio,[13] se vio llevado progresivamente a especificar que a cada uno de esos subsistemas corresponde un tipo particular de «coerción» y a considerar los intercambios entre esos subsistemas como efectuándose por el canal de cuatro «mecanismos» o «medios» que representan cada uno de estos tipos de coerción: moneda, poder, influencia, compromisos generalizados.

De igual modo, en los hechos culturales, el *sentido* está en todas partes y en todos los niveles. Pero quizá se revele fecundo, sobre la base de lo anteriormente dicho, considerar las relaciones de intercambio internas al sistema cultural como aseguradas por cuatro «medios» correspondientes a cuatro tipos de significación y

---

11. *Littera gesta docet, Quid credas allegoria, Moralis quid agas, Quo tendas anagogia.* Augustin de Dacia, citado por H. de Lubac, en *Exegèse médiévale, Les quatre sens de l'Ecriture*, T. I, Aubier, 1959, p. 25.

12. También podríamos referirnos a diversas clasificaciones modernas. La que proponemos aquí presenta visibles analogías con la de Panofsky: significación primaria, subdividida en significación de hecho y significación expresiva, significación secundaria o convencional, significación intrínseca o contenido (*Essais d'iconologie*), trad. franc. Gallimard, 1967, p. 17. El hecho de que Panofsky sólo piense en la «obra de arte» importa poco si es verdad que todos los tipos de significación están presentes en cada sistema cultural concreto (cf. *infra pág....*). Pero esta clasificación depende de dos puntos de vista diferentes. De hecho la «significación primaria» se refiere a un tipo de relación infra-cultural («natural» escribe Panofsky) y, por lo tanto, no pertinente a nuestro punto de vista. La «significación secundaria» corresponde a los dos niveles superiores de la significación que nosotros llamamos aquí evaluativo y fundamental. Por consiguiente, de los tres tipos de significación de Panofsky, el primero se opone a los otros dos como la naturaleza a la cultura; el segundo al tercero como el mensaje al código. Tenemos, pues, razón en sostener que esta clasificación no es homogénea.

13. T. Parsons y N. Smelser, *Economy and Society*, Routledge and Kegan Paul, 1956. Parsons mismo adopta el principio de una clasificación del sistema cultural en cuatro subsistemas, pero sin abordar el problema de los tipos de clasificación ni, en general, el de las relaciones entre esos subsistemas; cf. «Introduction...» *Loc. cit.*

característicos cada uno de uno de los cuatro subsistemas del sistema cultural.[14] Esto es, en todo caso, lo que intentaremos.

Relaciones entre los subsistemas fáctico y expresivo del sistema cultural

Poco después del XX Congreso y de la denuncia hecha en el «Informe Kruschev» de los abusos de poder de Stalin y de su «estilo» característico, un comentador polaco de Shakespeare da a entender que Ricardo III es en cierto modo Stalin. ¡Interpretación, si las hay!, pero que puede tanto mejor, por ello mismo, servirnos para caracterizar las relaciones entre la obra y la interpretación.

El símbolo expresivo que designamos como «Ricardo III», el personaje de Shakespeare, tal como está definitivamente fijado por la obra misma, es sin duda fruto de una cierta experiencia, justamente aquélla de la que un biógrafo erudito nos dará una traducción fáctica a partir de lo que haya podido reconstruir de la vida del autor. Cosa que podemos expresar mediante un esquema, suponiendo que sea tal personaje del círculo de Shakespeare (llamémosle x) el acusado de haber servido de modelo para Ricardo III:

Intercambio-Mensaje

Ricardo III

$\longleftarrow$ B

Cultura fáctica x Cultura expresiva

A $\longrightarrow$

Pero el comentador polaco nos muestra que el valor de cambio del símbolo se extiende a muchas otras experiencias. Por ejemplo:

Intercambio-Mensaje

Ricardo III

$\longleftarrow$ B

Cultura fáctica Cultura expresiva

Stalin

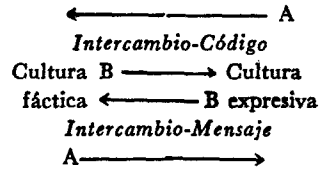
A $\longrightarrow$

No nos interesa aquí la validez de este intercambio interpretativo. Comprobamos que es real. ¿En qué condiciones es él igualmente posible? Desde el punto de vista de la obra o, en general, de la cultura expresiva implicada, es necesario y suficiente que el

14. Llamaremos a estos cuatro *media*: fáctico, expresivo, evaluativo y fundamental, y los designaremos en los esquemas con las cuatro primeras letras del alfabeto: A, B, C, D. Abreviaremos a veces «subsistema fáctico del sistema cultural», etc.... por «cultura fáctica», etc....

símbolo expresivo esté construido sobre un cierto arquetipo fáctico —justamente el que hemos designado con los términos «abuso de poder». Así, cada uno hallará en el símbolo expresivo «Ricardo III» un cierto número de rasgos fácticos que puede reencontrar en otro lado, por ejemplo, en las relaciones de Stalin con su círculo o en las de x con Shakespeare.

Pero, desde el punto de vista de la cultura fáctica implicada, es necesario que el arquetipo fáctico (que acabamos de ver que es producido por la cultura expresiva) tenga él mismo una significación expresiva. No basta, para que la interpretación sea posible, que reconozcamos el abuso de poder en Ricardo III, también hace falta que el abuso de poder nos aterrorice. Ahora bien, esta significación expresiva del arquetipo fáctico solo puede ser proporcionada aquí por el intérprete: en efecto, la obra no puede en ningún caso producirla porque la supone. En el intercambio que ahora consideramos *el arquetipo fáctico es producido por la cultura expresiva y su significación expresiva por la cultura fáctica.*[15] De allí, el siguiente esquema:



La obra literaria considerada como un banco

Atengámonos, no obstante, a las relaciones entre un sistema cultural concreto de tipo expresivo, una obra literaria[16] por ejemplo, y el conjunto de la cultura fáctica que le concierne, o sea en otras palabras, el conjunto de sus interpretaciones.

Una vez concluida, la obra queda fijada para siempre. Por el contrario, las interpretaciones no dejan de renovarse mientras la

15. Roland Barthes describe esta producción de una significación expresiva por la cultura fáctica: «El sentido» que (la crítica) da con todo derecho a la obra no es finalmente sino un nuevo florecimiento de los símbolos que constituyen la obra. Cuando un crítico extrae del pájaro y del abanico de Mallarmé un «sentido» común, el del *ir y venir*, de lo *virtual*, no designa una verdad última de la imagen sino sólo una nueva imagen, ella misma en suspenso. *Critique et vérité*, le Seuil, 1966, p. 72. Según Barthes, como sabemos, una «crítica» digna de este nombre debe ser a la vez «interpretación» y «literatura». Cosa que nosotros entendemos así: debe ser interpretación en tanto depende en primera instancia de la cultura *fáctica*; pero debe ser literatura porque debe ser «profunda» y situarse a nivel del intercambio-código; ahora bien, a este nivel, es una significación *expresiva* lo que produce la cultura fáctica en sus relaciones con la cultura expresiva.

16. Cuando hablamos aquí de literatura o de obra literaria, pensamos en la poesía, en el cuento popular, en la novela, en la comedia, etc.... en una palabra, en todos los géneros que utilizan principalmente el lenguaje y derivar en primer lugar del simbolismo expresivo. Excluimos obras his-

obra pueda ser considerada como formando parte, en cierto sentido, del sistema cultural dentro del cual nacen las interpretaciones.[17] Es claro, pues, que el florecimiento de nuevos elementos fácticos que se da sin cesar en el intercambio-mensaje sólo puede proceder de la interpretación. Pero si es verdad que estamos frente a una relación de *doble* intercambio, y si es verdad que los dos términos nacidos de la obra, están fijados de una vez para siempre, entonces lo fáctico que se produce sin cesar a nivel del intercambio-mensaje sólo puede proceder de lo expresivo producido por la cultura fáctica a nivel del intercambio-código. La obra literaria tiene la propiedad de transformar en fáctico el simbolismo expresivo que ha sido invertido en ella y así producir incesantemente lo fáctico.

Consideremos ahora el conjunto del subsistema fáctico dentro de una cultura dada. Vemos que, a causa de sus relaciones con la cultura expresiva, la cultura fáctica no es un sistema del tipo P. M. U. (*Pari Mutuel Urbain*). En un sistema de tipo P. M. U. no puede haber sino una *redistribución* del signo monetario. Ahora bien, el intercambio que acabamos de estudiar termina en la *creación* de sentido fáctico. Esta creación de signo es imposible en un sistema de tipo P. M. U.

Sin embargo es posible en un sistema social de otro tipo. Como el P.M.U., el banco recibe igualmente los «depósitos» de un cierto número de clientes. Pero no conserva esos depósitos o, al menos, no en su totalidad: los presta a otros clientes. A pesar de lo cual pretende, al mismo tiempo, estar en condiciones de devolverlos a los depositantes, pretensión absurda en apariencia, pero que, salvo pánico financiero, se revela como fundada. De este modo, el funcionamiento de la institución bancaria provoca la puesta en circulación de una cantidad, no determinada de antemano, de signos monetarios.

¿De dónde saca el banco esta misteriosa facultad de creación de signos monetarios? Refiriéndonos una vez más a los análisis de Parsons, estamos en condiciones de responder: de su capacidad de transformar otros signos, los del poder que recibe por otra parte, en signos monetarios.[18]

En sus relaciones con la cultura fáctica, la obra de tipo literario o artístico desempeña un papel semejante al de un banco respecto de la economía. Transforma, en efecto, en una proporción no determinada de antemano, el simbolismo expresivo invertido por los participantes en simbolismo fáctico.

---

tóricas, descriptivas, morales, filosóficas, etc.... que usualmente se consideran como literatura, aunque el simbolismo expresivo sólo juega en ellas un papel secundario a causa de un cierto tipo o una cierta cualidad de escritura (César, Buffon, Confucio, Boussuet, Heidegger...).

17. En tanto no haya concluido el proceso descripto por Valéry: «El destino fatal de nuestras obras es el volverse imperceptibles o extrañas...», «Oración fúnebre de una fábula», in *Variétés* II.

18. T. Parsons, «On the Concept of Political Power», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 107 (3), 1963.

Así como el banco puede ser descripto como una institución fundamentalmente ligada a la economía, la obra literaria puede ser descripta como una institución fundamentalmente ligada a la cultura fáctica.[19] Una de las funciones evidentes de la literatura es la de constituir lo que se podría llamar un campo de experiencia imaginario. El cuento popular explora la posibilidad de inversión de un cierto orden familiar y social. La literatura burguesa de los siglos XVII y XVIII experimenta con nuevos tipos de relaciones sociales, fundadas no sobre las relaciones de nacimiento o de clase, sino sobre las relaciones afectivas, morales, sexuales, —e incluso sobre las relaciones de dinero, de influencia, etc.... La ciencia-ficción explora hoy el cosmos. Sin embargo, y este último ejemplo lo muestra con toda evidencia, los términos de esta experiencia imaginaria sólo aparentemente están calcados de la descripción de una experiencia real por la cultura fáctica. Su lógica es enteramente simbólica y no científica, sin lo cual la literatura perdería todo poder. Puesto que son solamente las inversiones expresivas de sus lectores las que le permiten producir lo fáctico, es necesario que su tipo de organización proceda del simbolismo expresivo. La descripción de la obra literaria como productora de lo fáctico no implica, pues, de ninguna manera un enrolamiento en las posiciones teóricas del naturalismo. Por el contrario, el naturalismo desconoce por completo, a pesar de las apariencias, la función «bancaria» de la literatura. Para el naturalismo, la literatura no produce lo fáctico; se contenta con almacenarlo. No es un banco sino un depósito.[20] La literatura naturalista llegaría, por lo demás, a no ser sino un simple testimonio, si fuera enteramente fiel a sus principios. Lo ha sido sin duda en grado suficiente como para cumplir la «función bancaria» en forma mucho peor que las obras de sus adversarios de hecho. La lógica y la ironía de las cosas hacen que sea la literatura que más resueltamente ha dado la espalda al naturalismo la que ha suscitado más interpretaciones —incluyendo en ellas, por otra parte, interpretaciones que dependen del más puro naturalismo. La productividad fáctica de Zola está muy lejos de haber alcanzado la de Mallarmé o de Rimbaud.

19. Esta comparación sólo tiene sentido si se admite que el banco *no* pertenece a la economía. De hecho es muy evidente que no tiene directamente por función modificar el entorno físico de una sociedad. Su fin no es el de actuar sobre este contorno sino sobre la economía. Esto y su tipo de funcionamiento hacen de él, a pesar de nuestros hábitos de lenguaje, una institución del mismo tipo de las que llamamos generalmente «políticas».

20. Se puede proseguir esta comparación hasta el final y buscar cuál es el equivalente estructural del naturalismo en las tomas de posición concernientes a la sociedad (y no a la cultura). Para el naturalismo, la literatura debe tratar directamente acerca de los hechos tales como son. El equivalente estructural de esto es la posición según la cual las únicas instituciones que tienen una función real son las que «producen» algo. En esta perspectiva las instituciones bancarias, fiscales, de control e incluso políticas en general no tienen función real. En términos más metafóricos, políticos, funcionarios y «banqueros» no son más que parásitos u holgazanes.

Lo "verosímil" fáctico

Lo «verosímil» que vemos aparecer en las relaciones entre las culturas fáctica y expresiva no concierne a la cultura expresiva sino a la cultura fáctica. El problema de saber si la obra literaria es verosímil, en el sentido moderno común de plausible, no se plantea aquí; aparece sólo en el momento de la confrontación de la obra literaria con una *norma* de verosimilitud; y las normas dependen no de la cultura fáctica sino de la cultura evaluativa.
Pero, a decir verdad, el problema clásico de lo «verosímil» entra por entero en los marcos de la confrontación de la obra literaria con diversas normas —normas morales en particular. Es, pues, ajeno a lo que llamamos aquí lo «verosímil» fáctico. Lo que se cuestiona en lo verosímil fáctico, a través de la confrontación de la obra literaria o, en general, simbólica expresiva con su interpretación, es la conformidad de la interpretación y no de la obra. Lo «verosímil» fáctico es siempre un «verosímil crítico». Discriminar la interpretación «verosímil» de la interpretación no verosímil», equivale pues a distinguir dos tipos de interpretación.
El único criterio formal de que disponemos para ello reside en la distinción entre el intercambio-mensaje y el intercambio-código. Podríamos, pues, estar tentados de decir que la opinión «verosímil» es la que se sitúa sólo al nivel del intercambio-mensaje. De hecho, el empleo normativo del término «público» —que se halla con toda evidencia en la base de ciertas definiciones de lo «verosímil» como conformidad a la opinión de un «público»—, implica una cierta inmediatez de recepción y de interpretación. Se podría definir al «público» en este sentido como el destinatario en tanto se lo considera como no percibiendo el intercambio-código.
Esto no equivale en absoluto a decir que toda opinión que se sitúe a nivel del intercambio-mensaje pueda ser considerada como «verosímil». La interpretación de Ricardo III como Stalin permanece al nivel del intercambio-mensaje. Pero es lo suficientemente sorprendente como para obligar a tomar conciencia del intercambio-código a todos aquellos que no la rechacen con un gesto de desdén por absurda. No es una interpretación «verosímil».
Pero si vamos al fondo de las cosas, es porque no intenta *reducir* a su propia facticidad el símbolo que toma por objeto, que ella no es una interpretación «verosímil». La interpretación «verosímil» es la que se presenta como verdad, no sólo porque oculta el símbolo, sino porque lo oculta negándolo, porque lo *reprime*. En esta perspectiva, no es, pues, un tipo de contenido lo que caracteriza a la interpretación «verosímil», sino la forma en que este contenido es impuesto en lugar de ser propuesto, en que tiende a velar en lugar de develar.
Si comparamos este carácter de la opinión «verosímil» con la «función bancaria» de la obra literaria, se evidencia inmediatamente que la opinión «verosímil» es la que se opone al libre ejercicio de esta función bancaria. En el plano cultural, *lo «verosímil» es la expresión de la deflación*. De donde podemos con-

cluir inmediatamente[21] que *lo «verosímil» es la expresión de la censura*; es lo que viene a ocupar el lugar de lo que la censura ha reprimido.

En el terreno económico, una actitud radicalmente deflacionista sería la que consistiría en rechazar toda producción de signos monetarios que excedan el equivalente riguroso del valor de cambio global del producto de la actividad económica. Reducida a su expresión más radical, la actitud «verosímil» consistiría, en el terreno que ahora examinamos, en rechazar la producción de signos fácticos que excedan el equivalente riguroso del valor de cambio global del producto de la «ciencia» o de lo que ocupa su lugar en la cultura considerada. En una cultura en total deflación «verosímil», la función de la obra literaria o artística ya no sería sino de registro o de testimonio —en el sentido de un reportaje o del informe de un gendarme.

En una cultura semejante, la interpretación estaría totalmente censurada: jamás podría comportar la menor novedad. En el límite, la literatura sería su propia interpretación. Ya no habría razón de distinguir entre literatura e interpretación, cultura fáctica y cultura expresiva. Finalmente, se podría aplicar a esta cultura el «modelo P. M. U.». La misma cantidad de significación sería regularmente redistribuida por sistemas culturales concretos asimilables a puros y simples juegos.[22] La exigencia de continuidad habría triunfado totalmente sobre la exigencia de renovación.

Sin ir tan lejos con la imaginación, podemos definir lo «verosímil», tal como lo percibimos hoy en nuestra propia cultura, como el índice de un rechazo de carácter absoluto, de una represión. Indice omnipresente, por lo demás: no hay cultura, obra, ni actividad intelectual que no comporte una cierta tasa de «verosimilitud», porque la represión de que es índice lo «verosímil» es constitutiva de toda cultura, de toda obra, de toda actividad intelectual. Así, pues, lo «verosímil» es índice de la represión como el pretil es índice del precipicio que oculta a las mirad-as, protegiendo a los que pasan del horror y de la atracción del vacío.

Relaciones entre los subsistemas expresivo y evaluativo de un sistema cultural: lo "verosímil" expresivo

El subsistema expresivo de la cultura no mantiene solamente relaciones de intercambio con el subsistema fáctico, sino también

21. Apoyándonos en un trabajo precedente: «Censure et Société» (Censura y Sociedad), en *Communications* 9. 1967, pp. 138-139, 144-147 (de próxima publicación en castellano). [*N. del E.*]

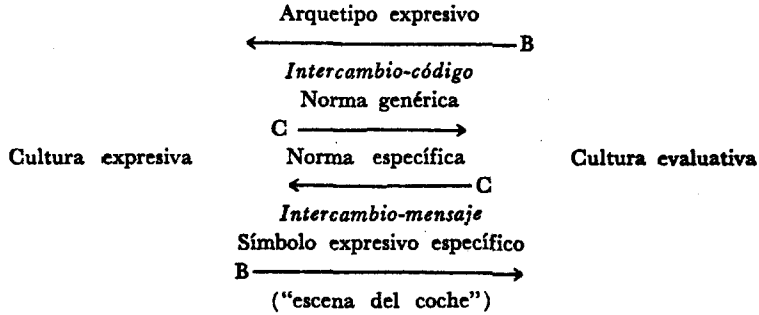
22. Juego del tipo «suma-cero», sin apuesta: cf. Von Neuman, Morgenstern, *Theories of games and economic behavior*, Princeton, 1944, § 5.2.1. Dejamos de lado aquí el hecho de que el P. M. U. al estar gravado por un fuerte impuesto, está muy lejos de redistribiur a los jugadores la totalidad de las apuestas efectuadas.

con los demás subsistemas del sistema cultural. Sus relaciones con el subsistema evaluativo se hacen evidentes por el hecho de que es posible considerar en la obra un nivel «apreciativo»,[23] pero también por el hecho de que existen normas estéticas, morales u otras que conciernen a la literatura, incluyendo entre ellas a las normas de verosimilitud.

Pero la situación de la cultura expresiva no es la misma respecto de la cultura fáctica que respecto de la cultura evaluativa.

Cuando se proclama que la Agripina de Racine es Port-Royal, o que Ricardo III es Stalin, resulta manifiesto que, desde el punto de vista de quien lo enuncia, es el juicio fáctico el que interpreta al símbolo y no lo contrario. Pero decir que *Madame Bovary* es inmoral no es, desde el punto de vista del que enuncia, interpretar a *Madame Bovary* mediante una norma, es juzgar la manera en que *Madame Bovary* interpreta la norma. Es ahora la obra literaria la que está del lado en que antes se encontraba la interpretación y es la norma quien ocupa el lugar que ocupaba antes la obra literaria. Las relaciones entre las tres formas de cultura *consideradas son jerárquicas: la cultura expresiva controla a la cultura* fáctica; la cultura normativa *controla* a la cultura expresiva. Sin duda, la «escena del coche» que tanto escandalizó al procurador encargado de la demanda contra *Madame Bovary,* hace alusión a la realización de un acto sexual en circunstancias o en términos que le parecieron fuera de lugar en una obra literaria. Pero la norma, cuya aplicación particular a un caso preciso intenta la requisitoria, es primeramente tomada por él de la literatura del siglo XIX. A nivel del código la norma proviene, no de la cultura evaluativa (la requisitoria), sino de la cultura expresiva (la literatura). A su vez, si la literatura del siglo XIX implica esta norma, es porque obedece a un cierto arquetipo expresivo de lo conveniente que ella no produce puesto que lo supone, sino que toma de la cultura evaluativa.

Tales son los dos niveles de un doble intercambio comparable al intercambio según el cual se comunican las culturas fácticas y expresivas. Pero en este caso la situación de la cultura expresiva es inversa de lo que era en el anterior.



23. Como lo hace Todorov, *loc. cit.* pp. 146-147.

La «función bancaria» es ahora asumida por sistemas culturales concretos cuyas funciones esenciales son de orden evaluativo: sistemas de normas, de leyes, de reglas, etc.... sistemas que tienen la propiedad de transformar lo evaluativo en simbolismo expresivo, y esto en proporciones no determinadas de antemano. Por otra parte, desde hace mucho se ha comprobado el inmenso poder expresivo de la norma o de lo prohibido y la extraordinaria variedad de sus defensores en el orden del simbolismo expresivo. Mucho se ha dicho sobre las raíces psicológicas y sociológicas de este fenómeno. No nos ocuparemos aquí de ello, puesto que sólo tenemos por fin hacer explícito su modo de funcionamiento dentro del sistema cultural.

Lo «verosímil» expresivo se opone al ejercicio de esta «función bancaria». Lo veremos mejor con un ejemplo. Dentro de una cierta tradición de la que comúnmente se llama la «literatura francesa» (con exclusión de las literaturas populares, de la «cultura de masas», etc.), lo «verosímil» es lo decoroso, lo conveniente, lo clásico, lo correcto, lo plausible, lo medido.[24] Todos los que en algún grado fueron innovadores en este terreno han debido alterar este equilibrio normativo. En general, lo han hecho no por un rechazo global del sistema de normas, sino poniendo el acento sobre una norma y extendiendo su campo de aplicación tradicional hasta violar otras de las que era antes solidaria. Es a esta extensión que se oponen los artesanos de lo «verosímil» expresivo que, en una «querella» arquetípica, niegan que esta norma pueda efectivamente traducirse por esos símbolos expresivos nuevos que propone el innovador: no, el amor no autoriza a desechar el respeto debido a los padres; no, el realismo no autoriza a transgredir las reglas de la corrección; no, la búsqueda de una escritura no justifica la oscuridad, etc... Para lo «verosímil» expresivo, las normas no tienen «función bancaria»: no se les puede hacer decir más, o hacerles decir algo distinto, de lo que han dicho hasta el presente.

Así, compulsivamente fijado a nivel del intercambio-mensaje, lo «verosímil» expresivo erige sus clásicos en norma de donde extrae sus símbolos, sin comprender que si los clásicos son clásicos a sus ojos es porque, situándose a nivel del intercambio-código, han hecho de un símbolo una norma.

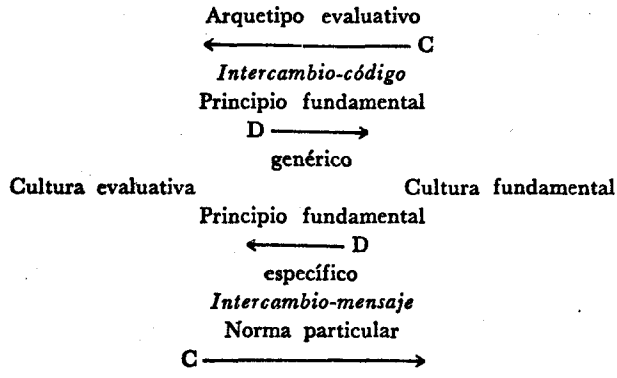
---

24. Sólo se trata de una tradición. Se encontrarán otras en las que todos los signos están invertidos y lo «verosímil» es exactamente lo contrario de lo que nosotros hemos descripto. Al margen de que esto carece de importancia en la perspectiva de pura «demostración» en que nos colocamos, importa recordar que lo «verosímil» no puede definirse por un contenido tomado absolutamente, sino sólo por su fin que es la deflación, la censura, la represión. Identificar de modo absoluto lo «verosímil» con un contenido particular sería a la vez ocultar y negar su verdadera realidad y, por ende, dar exactamente una interpretación «verosímil» de lo «verosímil».

Lo "verosímil" evaluativo

Las relaciones de la cultura evaluativa con la cultura fundamental obedecen a un principio análogo. El tema cristiano de la salvación, el tema moderno de la libertad, han sido ambos traducidos por sistemas de reglas y de normas morales y jurídicas en extremo variables. En nombre del mensaje cristiano, a veces se ha justificado y otras proscripto la pena de muerte, la esclavitud, el préstamo a interés, el casamiento de los sacerdotes. En nombre de la libertad se ha aprobado o condenado el uso de estupefacientes, el capitalismo, el compromiso político, etc.... Es decir que el intercambio-mensaje no puede efectuarse sino entre un principio fundamental implícita o explícitamente *especificado* y la norma que de él se extrae.

Aquí también el intercambio-mensaje implica un intercambio-código en el cual un arquetipo evaluativo producido por la cultura fundamental es invertida * en un principio fundamental genérico producido por la cultura evaluativa:



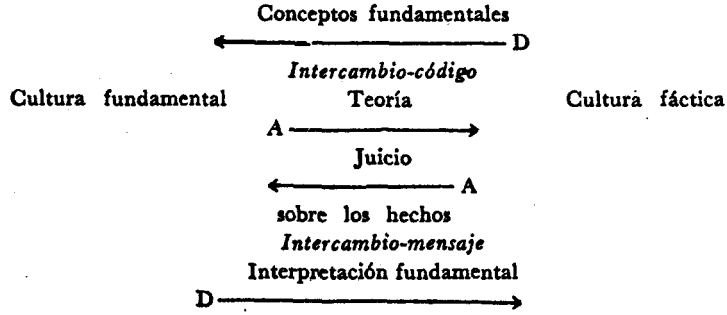
La gran permanencia de ciertos principios o textos fundamentales y la riqueza de sus correlatos evaluativos hacen manifiesta su «función bancaria»: piénsese en la Biblia. Lo «verosímil» evaluativo será, por ejemplo, la tendencia a bloquear la metafísica con la moral fijando las afirmaciones fundamentales en un sistema de reglas y normas, sin ver que a nivel del intercambio-código los principios fundamentales sobre los que se apoyan podrían justificar una infinidad de reglas y normas distintas. Pero lo «verosímil» evaluativo no sólo caracteriza al terreno «moral»: se lo encuentra siempre que una norma es referida a un principio fundamental de modo tal que el campo del principio se restrinja al de la norma. También aquí, es una disputa en la que se enfrentan normas, los dos campos pueden tener su «verosímil». El con-

* En el sentido económico del término. [*N. del T.*]

flicto que estalla hoy frecuentemente en las ciencias humanas, bajo las más diversas formas, entre los partidarios del «rigor» y lo «cuantitativo» y los de la «comprensión» y la «simpatía» es típico al respecto. Estas tesis son igualmente «verosímiles» en cuanto sus partidarios olvidan la relatividad de las normas a las que se refieren para aplicar el principio que les es más o menos común, digamos, la búsqueda de la verdad.

Lo "verosímil" fundamental

¿Cómo nace una religión? Sin por ello suscribir todos los aspectos de su tesis, podemos admitir con el autor de *Erewhon revisited,* que una religión nace primero de hechos o, más exactamente de juicios sobre los hechos. Es la cultura fáctica la que controla a la cultura fundamental y ejerce respecto de ella la «función bancaria». De un solo juicio sobre un hecho puede brotar un gran número de interpretaciones fundamentales. El intercambio-mensaje sólo es posible porque a nivel del intercambio-código un juicio genérico sobre los hechos (en otros términos, una *teoría* salida de la cultura fundamental) se canjea por un arquetipo fáctico (*conceptos fundamentales*) salido de la cultura fáctica.



«Lo verosímil» fundamental oculta la teoría de donde proviene «naturalizando» su propia interpretación y bloqueando así la «función bancaria» de la cultura fáctica. La actitud estigmatizada dentro de la tradición francesa con el nombre de «empirismo» nos proporcionaría hermosos ejemplos. Pero en el fundo no es menos «verosímil» proclamar que «todo lo racional es real» que proclamar que «todo lo real es racional». Lo «verosímil» desaparece cuando se proclaman simultáneamente ambos, develando así el intercambio-código que sustenta una y otra posición.[25]

25. ¿Es decir que a cierto nivel de universalidad dialéctica habría una desaparición de lo «verosímil» al nivel del contenido mismo de las proposiciones? Sería olvidar que una de las corrientes más importantes del pensamiento moderno ha nacido de la denuncia de lo «verosímil» he-

Vemos que si los cuatro subsistemas culturales: fáctico, simbólico expresivo, evaluativo y fundamental constituyen una jerarquía de control, el nivel superior de esta jerarquía (la cultura fundamental) está, en última instancia, colocado bajo el control del nivel inferior (la cultura fáctica). Ninguna otra relación jerárquica es, por lo demás, concebible en una estructura de comunicación.
Lo «verosímil», tal como nosotros lo hemos definido, sólo aparece dentro de relaciones de tipo jerárquico. No abordamos, pues, aquí el problema de los intercambios entre la cultura fáctica y la cultura evaluativa o entre la cultura expresiva y la cultura fundamental. Por cierto, estos intercambios existen: decir que una afirmación sobre un hecho es errónea es tomar una posición evaluadora sobre un sistema cultural concreto de orden fáctico, etc... Pero estos intercambios no dan lugar directamente a fenómenos de tipo «bancario»: creación de signos, inflación-deflación, a propósito de los cuales hemos creído discernir la esencia de lo «verosímil». Por sí misma, una norma es incapaz de «crear» lo fáctico; necesitaría la mediación de un símbolo expresivo, lo que nos lleva de nuevo a los casos estudiados; de igual modo, un hecho no puede «crear» lo evaluativo sino a partir de una mediación fundamental. Las relaciones del simbolismo expresivo y de la cultura fundamental obedecen a la misma lógica.

El sistema cultural como "tercera dimensión"

La búsqueda de lo «verosímil» nos ha llevado, pues, a trazar este demasiado rápido esbozo de un «modelo» del sistema cultural en su conjunto. Nos parece que podemos resumir este modelo con una fórmula de Julia Kristeva: «a las dos dimensiones de la escritura (Sujeto-Destinatario, Sujeto de la enunciación-Sujeto de lo enunciado) se agrega la tercera, la del texto ajeno.[26] Pero el «texto ajeno» no es tanto, según nosotros, el texto evocado, citado o refutado: éste depende en general y en lo esencial del mismo tipo de significación que el texto considerado y, en el límite, un modelo bidimensional bastaría para explicitar sus relaciones. En todo caso, nuestro segundo modelo implica una concepción «dialógica»[27] de los hechos de la cultura (que, sin duda, debería ser igualmente aplicable al nivel lingüístico). Implica, en particular, que cada elemento de un sistema cultural sea considerado como

geliano y de develar lo que éste implica de represión. Todo «sistema» coherente hace volar en astillas los andamios defectuosos de los «verosímiles» parciales, pero para reconstruir a un nivel más elevado lo que podríamos llamar un «verosímil absoluto», el que a su vez requerirá un «anti-sistema», es decir, una denuncia de la represión sistemática, para ser destruido.

26. «Pour une sémiologie des paragrammes», *Tel quel*, 29, 1967, p. 59.
27. Julia Kristeva, «Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman», *Critique*, 239, abril 1967.

una *jerarquía* de significaciones, cada uno de cuyos niveles se integra a un cierto conjunto o subsistema cultural, según modalidades propias de la comunicación en general. Nos invita, pues, a considerar cada sistema cultural concreto como el nudo de una jerarquía de «diálogos» o de intercambios biunívocos con el conjunto de los elementos funcionales de un sistema cultural. Si, para comodidad de la exposición y de la selección de ejemplos, a veces nos hemos visto llevados a hablar de estos múltiples «diálogos» como posteriores a la constitución de los sistemas culturales concretos alrededor de los cuales se instauran —como si se tratara solo de «diálogos» entre la «obra» y su «interpretación»— es evidente que estos «diálogos» múltiples son también *constitutivos* de los sistemas culturales concretos y, por su intermedio, del conjunto del desarrollo cultural.
Elaborado con un mayor refinamiento, un modelo tal debería permitir abordar de una manera en extremo precisa el problema aún nebuloso de las relaciones entre los «géneros» y las «obras» que dependen de diferentes subsistemas culturales —por ejemplo, de la ciencia y del arte, del arte y de los valores, etc...— lo que constituye el marco mismo dentro del cual se incribe lo «verosímil».

Función social de lo "verosímil"

No obstante, cualquiera sea el interés de una descripción de lo «verosímil» limitada al marco del sistema cultural, es una empresa que necesariamente comporta sus propios límites. En efecto, lo «verosímil» es, dentro del sistema cultural, la expresión de un control que, por algunos de sus aspectos, es una función social. Esta función depende del subsistema social que Parsons llama *pattern-maintenance* y cuyo objeto es, en particular, el mantenimiento de estos modelos culturales institucionalizados que constituyen el corazón de un sistema social; se ejerce por medio de un modo específico de coacción, los «compromisos generalizados», una de cuyas expresiones típicas es la censura y cuyo argumento es siempre, en su base, un «estaría mal no hacerlo».[28] En este marco, la función de lo «verosímil» no se distingue de la de la censura, de la que es resultado: la de contribuir a asegurar la continuidad cultural indispensable al funcionamiento de una sociedad. En una sociedad cuya cultura está tan profundamente diferenciada como la nuestra, exiten grandes fuerzas culturalmente centrífugas, de las que son pruebas los fenómenos de especialización que, después de haber alcanzado a la ciencia, afectan hoy a la literatura. La función evidente de lo «verosímil» es la de contribuir a la expulsión de estos elementos centrífugos fuera de la cultura común. Podemos considerar los *mass media* como una suerte de «consciente

28. «Censure et Société», *loc. cit.*, pp. 144-145.

colectivo» de nuestra sociedad: lo «verosímil» reina en este consciente colectivo y ocupa en él el lugar de las «tendencias reprimidas», expresión de las cuales son la investigación científica, las literaturas experimentales, etc.... Y el papel que los *mass media* desempeñan dentro del conjunto de la sociedad, otros mecanismos más sutiles lo desempeñan en cada medio —incluyendo aquí, además, los medios especializados cuyo «verosímil» traba siempre las investigaciones. En cuanto a las tendencias reprimidas, ellas prosperan en un «inconsciente colectivo» de donde a veces emergen un instante, hasta que la brecha así abierta es taponada y lo «verosímil» rehace su tejido protector, detrás del cual nuestra sociedad continúa afirmándose, evidentemente y contra toda evidencia, como una.

Escuela Práctica de Altos Estudios,
París.

La huída de lo "verdadero" en la cura psicoanalítica

Marie-Claire Boons

Quien viene a buscar a ese otro que una sociedad llama analista se declara generalmente el centro de síntomas con causas desconocidas, o negadas no bien son reconocidas,[1] y pide conocer las «verdaderas causas» de lo que lo bloquea. Supone que aquél a quien de antemano ha convertido en su compañero, el analista, es el poseedor de ese saber de las «verdaderas causas»; cree que si él llega a su vez a poseerlas estará «curado». La inverosimilitud aparente de lo que lo oprime y que no sabe en qué medida sirve a su placer o lo inhibe, califica a su demanda inicial como teniendo un «sentido verdadero, «sentido verdadero» que, ni él ni los otros, hasta el presente, han podido descubrir.

Supongamos que la cura comienza según el protocolo establecido. El único pedido hecho al analizado[2] es el no hacer nada pero «decirlo todo», incluso lo absurdo, lo aberrante, lo disparatado, lo indeseable, lo embarazoso, etc.

Sometido a esta regla llamada de «asociación libre», el analizado, incluso si se aplica a someterse a ella, y aun si lo logra con los márgenes del residuo inefable de lo que se le escapa, cederá muy a menudo a la tentación de tornarlo «verosímil» lo que dice, dicho de otro modo, conforme al «sentido común» cuyo efecto regulado es su discurso usual. La «guardia que vela a las puertas de la razón»[3] lo empuja, pues, sea o no decir «todo» lo que se le ocurre a pesar de él, sea a decirlo de tal manera que pueda siempre referirlo a algo inteligible ya aceptado, que conoce, imitando con estas conexiones la garantía ilusoria de una seguridad. El centro ejemplar de esta tendencia normalizadora se encuentra sin duda en el relato de los sueños.[4] A esta tendencia Freud le dio un nombre: la elaboración secundaria, que consiste en el estableci-

1. «Estoy cada día más molesto por el polvo, declara un obsesivo, tengo que lavarme continuamente! Hay que reconocer que con los coches y esta sequía... pero debe haber aquí algo más!»
2. Observemos que la formulación expresa de la regla ha sido, cuestionada. De todos modos, ya sea que el análisis la enuncie o que el analizado la descubra, éste la experimenta siempre como regla.
3. Schiller, citado por Freud en la *Traumdeutung*.
4. Se podría sacar la misma conclusión acerca de la tendencia que tiene el niño de referir lo desconocido a lo conocido, de construir para lo que no tiene nombre un libreto verosímil. Así, por ejemplo, interpretará la escena primitiva según una historia que le es más o menos familiar y que toma del discurso de los adultos: «Papá hacía daño a mamá».

miento de un libreto continuo y coherente que tiende a borrar el aparente absurdo del sueño, a llenar sus lagunas: dando al sueño una fachada, la censura oscurece ella misma su propia actividad de desplazamiento y de condensación, para hacer lugar a una historia cuya lógica parece aceptable.

Lo verosímil del relato de un sueño, del texto de una sesión, en que la obediencia a las reglas formales de la psique se disfraza de sumisión al sentido común, aparece como protegiendo al analizado del «sentido verdadero» que pedía inicialmente y cuyo riesgo presiente, ya sea que se calle o se ponga a hablar, en cuanto se le solicita la palabra. Pues el «sentido verdadero», si tiene sentido hablar de ello, despliega la configuración articulada de un deseo en el que, para aquel que lo soporta como para aquel a quien apunta, será cuestión de su muerte. Que una palabra se exponga a provocar este sentido e inmediatamente la pasión ilusoria, pero afirmada, de conocerlo chocará con la pasión de desconocerlo: justamente a este choque le debe el analista su posición. Así se dramatiza una partida cuya salida depende de un progresivo descubrimiento: a saber, que fuera de la muerte inverosímil no hay «sentido verdadero».

¿Qué es lo que, de la muerte y de la castración, va a filtrarse en una palabra de modo que el deseo de un sujeto pueda pretender existir? La pregunta central nos introduce en lo verosímil psicoanalítico propiamente dicho tal como se da en el desarrollo de la cura. En su curso, y muy a menudo desde que se inicia, o aun desde que se decide, lo verosímil evocado como conformidad «tenue» a las reglas del sentido común se ve cuestionado por el surgimiento de otro juego de verosimilitud: el que manifiesta la relación entre lo que se enuncia y el deseo inconsciente, fragmentado en las huellas de una historia a las que las imágenes ordinarias de seducción, de castración y de escena primitiva imponen una organización.

Si bien es verdad que el orden de la muerte y el deseo aflora a través de significantes sintomáticos según leyes que son las del inconsciente, estos significantes se enuncian, en el discurso del analizado, «a través» de la categoría de verosímil,[5] la cual pertenece al orden de lo socio-ideológico del sentido común.

Así la muerte y el deseo, aunque obedecen a las leyes formales del sistema al que pertenecen,[6] se articulan en el ámbito de lo verosímil: ámbito que va a servir al desarrollo de la cura.

En efecto, que el analista sea, por uno de los aspectos de su práctica, cuestionado por el deseo inconsciente, informulable que

---

5. O sea, atravesándola.

6. ¿Es preciso recordar aquí la definición que Freud da del inconsciente en 1912 en *A note on the unconscious in psychoanalysis* (*Standard Edit.*, Vol. 12, p. 266)? Subrayando el valor de índice del inconsciente, Freud escribe: «Al sistema que se manifiesta por el signo de reconocimiento de que los diferentes procesos que lo constituyen son inconscientes, lo llamamos: el inconsciente».

solo escapa al saber porque existe, pero articulado y como tal detectable; que sea de lleno polo de ese deseo, implicado por él, no le impide captar en los «accidentes» regulados pero imprevisibles del discurso del analizado lo que, del deseo, los provoca: él capta en lo dicho, ese deseo como lo no-dicho y como lo que configura a lo dicho. Entonces, atento a esta información formal, valiéndose de su saber en el seno de un no-saber esencial, señalará al deseo y a lo que lo inhibe, no sólo en sus indicios sino también, al servicio de sus objetivos, en un contenido «verosímil»: formulará una interpretación cuya meta inmediata será hacerse reconocer como plausible. Viniendo a ocupar el lugar de otra cosa, de una laguna, de una falla; viniendo a reunir lo que está disperso, texto que ocupa el lugar de un vacío, de lo que no está dicho pero se muestra,[7] la interpretación, en tanto «maneje» el vacío, puede construir una historia sin necesidad de pretender una verdad histórica cualquiera. Cuando un analista interpreta, cuando la forma de un discurso le permite insertar una hipótesis que tienda a conectar con el pasado del deseo inhibido de quien habla lo que se manifiesta ahora, a través de la transferencia, en lo que dice —que se crea a medida que avanza lo que dice—, lo hace según el esquema de la verosimilitud. Apela a lo verosímil de lo que enuncia: «Puede ser que...», Se diría que...», «Se puede creer que...». En todo caso, incluso si no emplea estas fórmulas, propone: aun si afirma, jamás defiende la objetividad de lo que afirma dado que se puede equivocar. Supongamos que una interpretación «dé en la tecla» y desarrolle en quien la recibe un momento de certeza que la haga tomar por verdadera;[8] el retomarla, al proseguir el discurso, reubica de inmediato esta interpretación en los marcos de lo verosímil. Mejor aún: la interpretación se olvida en el movimiento de la cura, demostrando con ello que nunca desarrolla más que un efecto transitorio de reconocimiento y no de conocimiento: no se trata, en efecto, de conservarla como tal sino de permitir al discurso que prosiga o que se oriente según la «verdad» de la muerte y de la castración, no como hacia un punto final, sino para que esa «verdad que está allí» pueda simbolizarse de modo distinto de como lo ha sido, para que se desplace y se diferencie de otro modo, «diferencia de la diferencia» que debe abrir la posibilidad de otra vida del sexo y del deseo, de otra vida de la acción.

Toda interpretación se practica pues, contra un fondo de vacío

---

7. En esto la interpretación tiene una estructura análoga a la del delirio que, como dice Freud, ocupa el lugar de una parte repudiada de la realidad: «Los delirios de los pacientes me parecen ser los equivalentes de las construcciones que nosotros edificamos a lo largo de un tratamiento psicoanalítico». *Constructions in analysis*, 1937, *Standard Edit.*, Vol. 23, p. 268.

8. Esto va acompañado de los más diversos efectos: liberación de afectos o apertura a nuevas asociaciones o agravación de los síntomas o aniquilación silenciosa, etc.

«activo»;[9] verosimilitud de lo inverosimil, ella sólo puede ser plausible.
En el límite, la famosa fórmula de Boileau: «Lo verdadero puede a veces no ser verosímil» puede aquí ser radicalizada: pertenece a la esencia de lo verdadero el ser inverosímil. Entonces, la verosimilitud monta el teatro aceptable donde lo verdadero sólo es el invisible poder de compaginación de los signos provenientes de la vida onírica.
Tal como fue conceptualizada para las Matemáticas por Pôlya,[10] la inferencia plausible, que no aporta pruebas definitivas, que no está al abrigo de las controversias, pero que «enseña lo nuevo», podría caracterizar bastante bien el ámbito interpretativo, teniendo en cuenta que en la cura psicoanalítica, este recurso a la plausibilidad nunca es más que un artificio: artificio del pasaje por el sentido, recurso que, aunque sea convencional, no deja de ser un medio indispensable para la recomposición de lo que en un discurso se oculta y se muestra: recomposición cuya finalidad última, a nuestro parecer, sería la de permitir a un sujeto poder desplazarse dentro de la relación que mantiene con lo que enuncia... que lo enuncia,[11] o bien conectarse de otro modo con el inconsciente de donde extrae su substancia.
Según esta óptica, la cura analítica puede ser entendida como la búsqueda, ilusoria en sus *telos*, necesaria en su ejercicio, de un sentido, o de varios, ligados a las huellas de una historia infantil: búsqueda que «como tal» solo puede fracasar, pero cuyo juego, indispensable, se supone que engendra una recomposición simbólica de lo imaginario y de la energía que éste concentra.
Hagamos una última observación. La verosimilitud como ámbito ficticio y prescripto de la cura, debe ser rigurosamente distinguida de las condiciones de ejercicio de esta verosimilitud. En efecto, la estrategia de lo verosímil, ya sea lo que el analista determina en el lapso escalonado de su trabajo interpretativo como susceptible en cada momento de producir «el efecto de verosimilitud» sobre el paciente, depende de la verdad. En psicoanálisis, el cálculo de la verosimilibilidad de lo verosímil pertenece, si no de hecho, al menos de derecho, a una ciencia. Los criterios que hacen que un analista, que se supone que puede manejar y jugar con su deseo gracias a su propio análisis, intervenga en un momento determinado, interprete o se calle, esos criterios derivan de un conocimiento de las leyes del discurso analítico: el analista no

9. «La actividad» es también el rasgo por el que Freud calificó explícitamente al inconsciente.
10. Polya, *Les mathématiques et le raisonnement plausible*, Gauthier-Villard, 1958.
11. Es durante esta marcha cuando un sujeto, que no es soporte de representaciones sino el pasaje de la nada de su ser a la unidad de un significado, se vuelve el centro de un discurso impersonal que pasa a través de él y donde él no aparece sino para abolirse siempre más y más. Pero esta interminable muerte del sujeto será la condición de posibilidad de «su» discurso en tanto restituído a este impersonal.

interpreta de cualquier modo, ni en cualquier momento, ni en cualquier lugar, ni sobre cualquier cosa. Como un espectador en el teatro, puede dejarse envolver, o aún identificarse con los personajes con que el analizado lo carga, pero también, y esta vez a diferencia del espectador, ha aprendido a oir lo que pasa, de manera de poder eventualmente decirlo. El privilegio que acuerda a las fallas del discurso, a sus desplazamientos, al movimiento de sus metáforas, que le permite detectar y aún designar, lo que allí está «suscrito» y allí dentro está presente, lo que se disfraza, lo que se invierte, la posibilidad que tiene de descubrir y de callar, no es el juego del azar sino el fruto de una práctica referida a un saber cuyo objeto obedece a leyes.

Si pues, en la medida en que está ocupada por rechazos, reconocimientos y aceptaciones de lo verosímil, la cura puede ser considerada una Escena, hay que saber que la puesta en escena está regulada por la verdad.

Lo verosímil que no se podría evitar

Tzvetan Todorov

Alberta French quiere salvar a su marido de la silla eléctrica; éste es acusado de haber asesinado a su amante. Alberta debe hallar al verdadero culpable; dispone de un indicio: una caja de fósforos olvidada por el asesino en el lugar del crimen y con su inicial, la letra M. Alberta encuentra el carnet de la víctima y toma conocimiento sucesivamente de todos aquellos cuyo nombre comienza con M. El tercero es aquél a quien pertenecen los fósforos; pero, convencida de su inocencia, Alberta va a buscar al cuarto M.

Una de las más hermosas novelas de William Irish, *Black Angel*, está, pues, construida sobre una falla lógica. Al descubrir al dueño de la caja de fósforos, Alberta perdió su hilo conductor. Ya no hay más posibilidades de que el asesino sea la cuarta persona cuyo nombre comienza con M, más bien que cualquier otro cuyo nombre figure en el carnet. Desde el punto de vista de la intriga, ese cuarto episodio no tiene razón de ser.

¿Cómo se explica que Irish no se haya dado cuenta de una tal inconsecuencia lógica? ¿Por qué no haber colocado al episodio concerniente al dueño de los fósforos después de los otros tres, de modo que esta revelación no privara de plausibilidad a la continuación? La respuesta es fácil: el autor necesita misterio; hasta último momento no debe revelarnos el nombre del culpable; ahora bien, una ley general de la narrativa exige que a la sucesión temporal corresponda una gradación de intensidad. Según esta ley, la última experiencia debe ser la más fuerte y el último sospechoso, el culpable. Es para sustraerse a esta ley, para impedir una revelación demasiado fácil, que Irish coloca al culpable antes del final de la serie de los sospechosos. Es, pues, para respetar una regla del género, para obedecer a lo verosímil de la novela policial, que el escritor rompe lo verosímil en el mundo que evoca.

Esta ruptura es importante. Pone de manifiesto, por la contradicción que hace vivir, a la vez la multiplicidad de verosímiles y la sumisión en que se encuentra la novela policial respecto de sus reglas convencionales. Esta sumisión no es obvia, sino todo lo contrario: la novela policial trata de mostrarse perfectamente liberada de esa sumisión y para hacerlo se ha empleado un medio ingenioso. Si todo discurso entra en una relación de verosimilitud con sus propias leyes, la novela policial toma lo verosímil como tema; ya no es solo su ley sino también su objeto. Un objeto

invertido, por así decir: pues la ley de la novela policial consiste en instaurar lo *anti-verosímil*. Esta lógica de la verosimilitud invertida no tiene, por otra parte, nada de nuevo; es tan antigua como toda reflexión sobre lo verosímil, pues hallamos en los inventores de esta noción, Corax y Tisias, el siguiente ejemplo: «Que un fuerte haya derrotado a un débil, es verosímil *físicamente*, puesto que existían todos los medios materiales para hacerlo; pero es inverosímil *psicológicamente*, pues es imposible que el acusado no haya previsto las sospechas».

Si tomamos cualquier novela de misterio, observaremos la misma regularidad. Se ha cometido un crimen, hay que descubrir al autor. A partir de algunas piezas aisladas, se debe reconstruir el todo. Pero la ley de la reconstrucción no es nunca la de la verosimilitud común; al contrario, son precisamente los sospechosos los que resultan inocentes, y los inocentes, sospechosos. El culpable de la novela policial es el que no parece culpable. El detective se apoyará, en su discurso final, en una lógica que relacionará los elementos hasta ese momento dispersos; pero esta lógica depende de una posibilidad científica y no de lo verosímil. La revelación debe obedecer a estos dos imperativos: ser posible e inverosímil.

La revelación, es decir la verdad, es incompatible con la verosimilitud. Una serie de intrigas policiales basadas en la tensión entre la verosimilitud y la verdad lo prueban. En el film de Fritz Lang *Beyond a reasonable doubt*, esta antítesis es llevada hasta el límite. Tom Garett quiere probar que la pena de muerte es excesiva, que a menudo se condenan inocentes; apoyado por su futuro suegro, elige un crimen ante el que la policía está estancada y finge ser su autor: siembra hábilmente indicios a su alrededor provocando así su propio arresto. Hasta allí, todos los personajes del film creen a Garett culpable; pero el espectador sabe que es inocente: la verdad es inverosímil, la verosimilitud no es verdadera. En ese momento se produce una doble inversión: la justicia descubre documentos que prueban la inocencia de Garett; pero al mismo tiempo nosotros nos enteramos de que su actitud no ha sido sino una manera particularmente hábil de disimular su crimen; es él efectivamente quien lo ha cometido. De nuevo, el divorcio entre la verdad y la verosimilitud es total: si sabemos a Garett culpable, los personajes deben creerlo inocente. Sólo al final verdad y verosimilitud se unen; pero ello significa la muerte del personaje y la muerte del relato; éste no puede continuar sino a condición de que haya un desajuste entre la verdad y la verosimilitud.

Lo verosímil es el tema de la novela policial; el antagonismo entre verdad y verosimilitud es su ley. Pero al establecer esta ley, nos encontramos de nuevo colocados frente a lo verosímil. Apoyándose en lo anti-verosímil, la novela policial ha caído bajo la ley de otro verosímil, el de su propio género. Por mucho que rehace las verosimilitudes comunes, permanecerá siempre sujeta a algún otro verosímil. Ahora bien, este hecho representa una

amenaza grave para la vida de la novela policial basada en el misterio, pues el descubrimiento de la ley provoca la muerte del enigma. No será necesario seguir la ingeniosa lógica del detective para descubrir al culpable; basta descubrir la lógica, mucho más simple, del autor de novelas policiales. El culpable no será uno de los sospechosos; no será puesto en evidencia en ningún momento del relato; siempre estará ligado de cierto modo a los acontecimientos, pero una razón en apariencia muy importante, en verdad secundaria, nos hace no tenerlo por un culpable potencial. No es, pues, difícil descubrir el culpable en una novela policial: basta para ello seguir la verosimilitud del texto y no la verdad del mundo evocado.

Hay un cierto aspecto trágico en la suerte del autor de novelas policiales: su finalidad era negar las verosimilitudes; ahora bien, cuanto mejor lo logra y con mayor fuerza, establece una nueva verosimilitud, la que liga su texto al género al que pertenece. La novela policial nos ofrece así la más pura imagen de una imposibilidad de escapar a lo verosímil. Cuanto más se condene lo verosímil, más sujeto se estará a él.

El autor de novelas policiales no es el único que corre esta suerte; la corremos todos y en todo momento. De entrada, nos encontramos en una situación menos favorable que la suya: él puede negar las leyes de la verosimilitud e incluso hacer de la anti-verosimilitud su ley; para nosotros, por mucho que descubramos las leyes y las convenciones de la vida que nos rodea, no está en nuestro poder cambiarlas; siempre estaremos obligados a conformarnos a ellas, mientras que la sumisión se ha vuelto doblemente más difícil después de este descubrimiento. Hay una amarga sorpresa al comprender un día que nuestra vida está gobernada por las mismas leyes que descubrimos en las páginas de *France-Soir* y que no podemos alterarlas. Saber que la justicia obedece a las leyes de lo verosímil no impedirá a nadie el ser condenado.

Incluso independientemente de ese carácter serio e inmutable de las leyes de lo verosímil, de las que nos ocupamos, lo verosímil nos acecha por todas partes y no podemos escaparle —del mismo modo que el autor de las novelas policiales. La ley constitutiva de nuestro discurso nos obliga a ello. Si hablo, mi enunciado obedecerá a una cierta ley y se inscribirá en una verosimilitud que yo no puedo explicitar y rechazar sin servirme para ello de otro enunciado cuya ley estará implícita. Por el lado de la enunciación, mi discurso dependerá siempre de un cierto verosímil; ahora bien, la enunciación no puede, por definición, ser explicitada hasta el final: si hablo de ella ya no es de ella de quien hablo, sino de una enunciación enunciada, que tiene su propia enunciación y que yo no podría enunciar.

La ley que al parecer los hindúes habían descubierto a propósito del autoconocimiento, se refiere, de hecho, precisamente al problema de la enunciación. «Entre los numerosos sistemas filosóficos de la India que enumera Paul Deussen, el séptimo niega que el yo pueda ser un objeto inmediato de conocimiento, "pues si nuestra

alma fuera cognoscible, se necesitaría una segunda para conocer a la primera y una tercera para conocer a la segunda".» (Borges, *Inquisiciones*). Las leyes de nuestro propio discurso son a la vez verosímiles (por el hecho mismo de ser leyes) e incognoscibles, pues no es sino otro discurso el que puede describirlas. Al negar lo verosímil, el autor de novelas policiales se sumerge en un verosímil de otro nivel, pero no menos fuerte.

Así este texto mismo, que trata de lo verosímil, lo es a su vez: obedece a un verosímil ideológico, literario, ético que nos lleva hoy a ocuparnos de lo verosímil. Sólo la destrucción del discurso puede destruir su verosimilitud, si bien lo verosímil del silencio no es tan difícil de imaginar... Sólo que estas últimas frases dependen de un verosímil diferente de grado superior, y en esto, se asemejan a la verdad; ¿acaso es ésta otra cosa que un verosímil distanciado y diferido?

COMMUNICATIONS/COMUNICACIONES

Colección publicada bajo acuerdo exclusivo con Éditions du Seuil de París, editores de la revista *Communications*

La edición francesa es publicada por el Centro de Estudios de Comunicaciones de Masas (Escuela Práctica de Altos Estudios, París, Sección VI: Ciencias Económicas y Sociales)

Equipo de investigación asociado al Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia

Director del equipo: GEORGES FRIEDMANN, Director de Estudios.

Comité de Redacción: ROLAND BARTHES, CLAUDE BREMOND, GEORGES FRIEDMANN, EDGAR MORIN, VIOLETTE MORIN

Secretario de Redacción: OLIVIER BURGELIN

Supervisión General de la edición castellana: ELISEO VERON

Este libro se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos TALGRAF
Talcahuano 638 p.b. "H" Buenos Aires
en el mes de febrero de 1973